

# **O Abandono e a Palavra Pobre**

**João Ricardo de Oliveira Duarte**

**Dissertação  
de Mestrado em Filosofia, área de especialização em Estética**

**Março de 2015**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia com área de especialização em Estética, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Silvina Rodrigues Lopes.

*Para a M.*

## **AGRADECIMENTOS**

Pela leitura sempre atenta, pela paciência nas dificuldades burocráticas e pelo diálogo sempre renovado que os seus textos nos proporcionam, gostaríamos de agradecer à Professora Silvina Rodrigues Lopes. Se todos os textos têm, como queriam Deleuze e Guattari, várias velocidades e diversos tempos, seria impossível agradecer a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram, muitas vezes sem o saberem, para a sua feitura – pelas ideias, pelo diálogo, por uma ou outra palavra lançada cuja dívida só posteriormente se reconheceu. Um agradecimento especial aos meus pais e às minhas filhas, Maria Clara e Leonor.

**TÍTULO DA TESE**

## **O ABANDONO E A PALAVRA POBRE**

João Ricardo de Oliveira Duarte

**RESUMO:** Uma das linhas de força que surge ao longo de toda a obra de Rui Nunes é, como facilmente se constata, uma experimentação constante sobre e na língua, ao ponto de esta se tornar um dos objectos da sua escrita. O nosso problema será tentar determinar essa experimentação e iremos defender que em Rui Nunes ela se dá sob a forma de um abandono da e na língua. Desta forma, numa primeira parte será o abandono o objecto e tentaremos determiná-lo a partir dos vários vectores que surgem na obra de Rui Nunes. Num segundo momento, tentaremos delinear um luto “originário” enquanto relação na e à língua que, apesar de se inserir ainda numa relação de abandono face à língua e à linguagem, abre para uma nova relação.

**Palavras-chave:** língua; violência; abandono; culpa; a-subjectivização; luto; animal; cesura;

ABSTRACT: One of the main forces that appears in Rui Nunes' work is a constant experimentation about and on language, to the point that it becomes one of its objects. Our problem, therefore, will be to try to determine that experimentation and we will defend that in Rui Nunes takes the shape of an abandonment in and of language. In a first moment, abandonment will be our goal and we will try to determine it under various axis. In a second moment, we will try to outline an "originary" mourning as a relationship in an to language that, while belonging to a relationship of abandonment facing language, opens up a new relation.

Key-words: language; violence; abandonment; guilt; a-subjectivization; mourning, animal; ceasura;

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
PRIMEIRA PARTE: O ABANDONO E A PALAVRA POBRE	
I. O ABANDONO E A PALAVRA POBRE	15
EXCURSO. SOBRE BARRO: A CINZA E O ABANDONO	19
II. ABANDONO: SUBJECTIVIZAÇÃO IMPOSSÍVEL	29
II. 1 §1	32
II. 2 §2	34
SEGUNDA PARTE: LUTO: A CASA QUE NÃO HABITARÁS	
I. A CASA QUE NÃO HABITARÁS	47
II. CESURAS	54
II. 1. 1ª CESURA	58
II. 2. 2ª CESURA	61
II. 2. 1. § 1	61
II. 2. 2. § 2	63
II. 2. 3. § 3	64
TERCEIRA PARTE: LUTO E ESQUECIMENTO	
I. LUTO E ESQUECIMENTO	67
CONCLUSÃO	86
BIBLIOGRAFIA	90

## LISTA DE ABREVIATURAS

QSD – *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

G – *Grito*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

C – *Cães*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

R – *Rostos*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

BC – *Boca na Cinza*, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

CI – *O Choro é um Lugar Incerto*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

OV – *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.

B – *Barro*, Lisboa, 2012.



## INTRODUÇÃO

Este pequeno texto teria por pretensão não ser mais do que um conjunto de notas dispersas, sem unidade possível: um “a inserir”, como em certos textos de Derrida<sup>1</sup>, onde uma pequena folha escrita se conecta de forma estranha com o livro, folha escrita que não está fisicamente ligada ao livro sem que, por causa disso, não tenha qualquer relação com ele. Não fragmentos, digamos assim, mas bocados que, no limite, ressoariam uns nos outros, impedindo-se de cristalizar o que quer que seja. Ele quereria colocar-se, desta forma, no rasto da figura de que fala Agamben em *Ideia da Prosa*, a figura melancólica do estudante:

“a etimologia da palavra *studium* torna-se então transparente. Ela remonta a uma raiz *st-* ou *sp-*, que designa o embate, o choque. Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados neste sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefacto diante daquilo que o tocou, incapaz, tanto de levar as coisas até ao fim, como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado. Mas, se por um lado ele fica assim perplexo e absorto, se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro lado, a herança messiânica que ele traz consigo incita-o incessantemente a prosseguir e concluir. Esta *festina lenta*, esta alternância de estupefacção e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de acção constituem o ritmo do estudo.”<sup>2</sup>

Esta figura aparenta claras afinidades com o animal<sup>3</sup>: a sua acção não é acção *para nada* mas um movimento no qual se está desde sempre capturado. É uma *mania*, diria Freud, uma distância e uma proximidade que impedem qualquer apropriação,

---

<sup>1</sup> Um exemplo disso é a edição portuguesa de *O Monolinguismo do Outro. Ou a Prótese da Origem*, Lisboa, Campo das Letras, 2001.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *A Ideia de Prosa*, Lisboa, Livros Cotovia, 1999, pp. 53-54.

<sup>3</sup> No início de *Austerlitz* é para a proximidade do olhar animal ao olhar filosófico que Sebald aponta: “Dos animais alojados no Nocturama, ficou-me na memória que vários deles tinham olhos excepcionalmente grandes e esse olhar fixo, inquiridor que se encontra em determinados pintores e filósofos que, com recurso apenas à pura observação e ao puro pensamento, procuram penetrar nas trevas que nos cercam” (W.G. Sebald, *Austerlitz*, Lisboa, Quetzal, 2012, p. 10-11.)

que, pelo contrário, impõe uma desapropriação radical: não há talvez sítio algum onde a apropriação seja mais impossível que nessa estupefacção, no espanto e no estar atarantado<sup>4</sup>. E também não há, como facilmente se vê, “objecto” algum – no nosso caso: a “obra” de Rui Nunes, ou este ou aquele texto em particular. Este estudante não estuda *nada*, não conhece objecto algum mas, no espanto e na estupefacção, conhece apenas o choque e um movimento incontrollável: é este choque inapropriável que, de certa forma, é o objecto mínimo da sua e da nossa pesquisa.

Num estudo dedicado a Hermann Broch, de 1936, Elias Canetti tem uma imagem bastante feliz sobre o escritor que, julgamos, pode ser aplicada a Rui Nunes, vindo no seguimento desse estudante espantado e estupefacto com o choque de qualquer coisa que chega: “ele [o escritor] é o cão do seu tempo”<sup>5</sup>. Esta intuição de Canetti pode ligar-se com o que acima se disse do estudante: o escritor não coincide com a sua época, com o seu tempo, sem que daí se siga que ele não está nele ou mesmo, num outro tipo de formulação que não é equivalente às duas hipóteses anteriores, que ele *tenha* o seu tempo, isto é, que ele encontre o seu tempo já *aí*: nas três hipóteses, o que há é uma consistência do seu tempo, uma relação demasiado *harmoniosa, vocativa*, para com ele. Parece ser outra a hipótese de Canetti, tal como parece ser outro o gesto de Rui Nunes: o escritor já não tem mundo, nem mesmo fragmentado ou em pedaços, conhece apenas esse choque que o deixa perplexo e absorto *perante* as coisas. Em *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado* é esse choque que se dá a ler, impossivelmente, através de uma estrutura que cria um branco inapropriável no próprio centro da escrita e da leitura. Este choque, esta cegueira – e lembremos que há dois sentidos em Rui Nunes que ganham uma importância desmesurada: a visão e a audição –, este ponto cego através do qual as

---

<sup>4</sup> Talvez não seja inocentemente que Agamben usa estas palavras. Ao ligar nessa figura do estudante e do estudo o espanto, a estupefacção, a própria estupidez, Agamben aproxima, tal como Sebald, a figura do filósofo da figura do animal. É o animal que permanece estúpido, completamente capturado pelas coisas.

<sup>5</sup> A passagem completa é bastante interessante: “However, the true writer, as we see him, is the thrall of its time, its serf and bondsman, its lower slave. He is fettered to it on a short, unbreakable chain, shackled to it as tight as can be. His lack of freedom must be so great that he could not be transplanted anywhere else. In fact, if it did not sound a bit ludicrous, I would simply say: he is the dog of his time” (Elias Canetti, “Hermann Broch. Speech for his Fiftieth Birthday. Vienna, November 1936”, in *The Conscience of Words & Earwitness*, [trad. *Das Gewissen der Worte e Der Ohrenzeuge; Fünfzig Charakter*, Munique, Carl Hanser Verlag, 1976], Londres, Picador, 1987, p. 3.

coisas chegam, este espaçamento não fenomenológico que não pode nunca ser reapropriado, é a absorção de Rui Nunes, aquilo que ele, de certa forma, persegue sempre. Por isso, talvez não se trate apenas de uma mudança de perspectiva, como se se tratasse de opor, a uma continuidade e a um objecto completo, a uma totalidade, uma visão fragmentária que visse apenas pedaços, pequenos bocados. Porque também nesta última perspectiva, nessa inversão, seria a própria visão que se manteria intacta, seria o mundo que continuaria harmónico mesmo quando, ou sobretudo quando, é apenas o bocado, a pequena parte, que é vista, sentida, tocada. Ora, parece tratar-se, com Rui Nunes, de outra coisa já: não uma visão parcelar, uma cegueira “profética”, mas um choque que não é coincidente nem com um “objecto” nem com um bocado, nem com o todo nem com a pequena parte. É este choque, cremos, que confere todo o movimento à obra de Rui Nunes, que o obriga a perseguir, nos mais pequenos recessos, as pequenas diferenças, os intervalos, as paragens súbitas.

\*\*\*

Numa conferência pronunciada no *Goethe Institut*, de que não existe, no entanto, registo, Rui Nunes colocou a escrita no cruzamento de duas linhas: uma, vertical, que vai da palavra à coisa; outra, horizontal, que designa, de certa forma, a história, a evolução da palavra e do sentido. É num ponto mínimo, num ponto, digamos, não espacial, que Rui Nunes vai então colocar a escrita. O que pode significar, no entanto, dizer que a escrita corresponde a esse ponto onde se cruzam duas linhas diferentes? Que espaço mínimo é esse para onde a escrita é remetida e o que é que aí acontece?

A nossa hipótese será a de que esse ponto não espacial, este cruzamento do qual não sabemos ainda quais as consequências, descreve uma relação de abandono através da qual não é a coisa que se abandona, por assim dizer, à sua história, mas a língua e a linguagem que abandonam as coisas, deixando-as ser: remetendo-as, por assim dizer, a si mesmas mas, nessa remissão, fazendo-as ressoar no vazio inarticulado da língua e da linguagem. Desta forma, para Rui Nunes, o que há no cruzamento entre a linha vertical que vai da palavra à coisa e a linha horizontal que arrasta a primeira

para a sua história não é o momento em que entre história, palavra e coisa se estabelece um entrelaçamento profundo e, em última análise, uma coincidência sem resto, mas sim o lugar em que todas comunicam sob a forma de uma relação vazia e em que, em última análise, a palavra funciona sob a forma de uma captura.

Desta forma, o nosso texto funcionará a dois tempos a diferentes; não dois momentos distintos mas, digamos, dois tempos enxertados um no outro, no contratempo um do outro, no contratempo de um mesmo movimento, aí onde o contratempo é desde sempre um contratempo, a interrupção, o intervalo, todas as súbitas paragens que o nosso texto gostaria de registar, como também um *contratempo* – não, claro, no sentido de uma eternidade, mas o tempo “próprio” do intervalo e do atraso.

O primeiro momento, o primeiro tempo, será pautado exactamente por essa estrutura do abandono que cremos encontrar nos textos de Rui Nunes e que parece retirar-nos qualquer possibilidade de respiração: o vazio inarticulado da língua inscreve-se em todas as derivas, em todas as palavras, em todas as frases, fá-las ecoar nele: dívida imensa, impagável, nunca se estará livre; é esta língua que, em Rui Nunes, se reduz a uma injunção, a uma ordem, um imperativo que não impõe nada, que não ordena a nada a não ser a si mesmo. É desta forma que, provavelmente, se explica que, a dada altura da sua obra, não cheguem as quebras sintácticas, as clivagens de sentido, todo um aparato retórico da transgressão que acaba por ser preponderante nos primeiros livros, e que Rui Nunes sinta a necessidade de quebrar a própria continuidade, a própria frase – sem que isso se subsuma a uma transgressão da forma onde se daria a ouvir, por fim, as coisas na sua dor.

Há dois exemplos, na obra de Rui Nunes, que parecem conter, em filigrana, a estrutura do abandono, que surgem do fundo do abandono para lhe traçar os limites: Sara, em *Boca na Cinza*, que nos olhos dos outros vê essa injunção que, não pedindo nada nem impondo nada, a abandona à linguagem: ela encontra-se irremediavelmente exposta ao olho sem fundo da língua; mas também o pai de Greta, em *Os Olhos de Himmler*, que sente, de certa forma, esse vazio inarticulado que o persegue em todas as palavras e frases. Tanto num caso como no outro, tanto com Sara como com o pai

de Greta, o que pensamos encontrar é essa exposição que acarreta, que carrega consigo uma aporia própria à linguagem entendida deste modo: de facto, tanto uma figura como outra se encontram, nessa exposição e nesse abandono, impedidas de falar pela própria linguagem, pela língua; elas *encontram-se* (e ouvir aqui tanto o lugar onde elas estão – o exterior da língua – como o movimento através do qual elas se encontram a si mesmas) sem palavras perante a língua como um todo<sup>6</sup>. É neste sentido que se falará, então, de uma subjectivização impossível, de uma subjectivização que encontra na língua e na linguagem ao mesmo tempo uma condição de possibilidade e aquilo mesmo que a torna impossível – porque o vazio inarticulado, a injunção, não se pode subjectivizar e quando se tenta fazer calar a injunção da linguagem, quando se tenta tornar(-se) indiscernível com o silêncio, criar um silêncio que fique aquém da linguagem, o que se encontra é, de facto, o vazio da morte.

No entanto, talvez o mais importante neste primeiro momento seja, de facto, o contexto de culpa que percorre de uma ponta a outra o abandono. Esse vazio inarticulado da língua que captura toda e qualquer palavra, toda e qualquer frase, permanece ainda um fenómeno que diz respeito apenas à linguagem e à língua. É através de uma culpa que se antecede a si mesma, que se pressupõe enquanto vazio que apanha a “vida nua”, que coloca uma “memória do futuro”<sup>7</sup> no centro das coisas, que acabamos por sair do reino da linguagem e conferir um movimento a esse mesmo vazio. E, de facto, essa culpa é sem conteúdo, não é culpa *de nada*, de nenhum acontecimento, de nenhum gesto: antes ainda da primeira palavra há já essa culpa que cria um intervalo nas coisas, um pequeno nada, uma diferença mínima, a *posição*, nas

---

<sup>6</sup> Esta língua como um todo, ouçamo-lo bem, não é uma totalidade *dada* mas essa injunção a falar que se ouve em qualquer altura – especialmente, talvez, no momento em que guardamos o silêncio, em que experimentamos um silêncio que encontra a linguagem como um vazio. Esta injunção, como facilmente se depreende, não obriga a *isto* ou *àquilo*, aliás, ela não precisa de obrigar sequer. De facto, talvez seja no preciso momento em que ela não obriga, em que ela desaparece, que maiores são os seus efeitos; essa injunção talvez não seja outra coisa que não esse desaparecimento contínuo, esse “morrendo” (tal como há um *diminuendo* em música haveria aqui um *morrendo* em que essa injunção marcaria o moribundo).

<sup>7</sup> “Memória do futuro” que, como se irá ver, pode ser lida a partir de dois registos diferentes, duas lógicas que não são coincidentes. De um lado, e a partir de uma “litania do nada” que surge em *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, esse futuro é, de facto, lido a partir de uma memória, ou seja, de uma legibilidade, de uma doação, de uma possibilidade que permanece, de facto, vazia – tão vazia quanto esse futuro que é dado à palavra. De outro lado, no entanto, essa “memória do futuro” pode ser lida ao contrário, já não como a captura do futuro (que permanece lido assim como uma protensão), mas sim como o estalar, digamos assim, do intervalo ou do espaçamento da própria memória.

coisas, do traço da linguagem: ela designa, de facto, aquilo que a linguagem, segundo Rui Nunes, faz.

No entanto, e é aqui que o primeiro momento se relaciona com o segundo – que o *contratempo* vai encontrar o *contratempo* –, é a partir desse contexto da culpa, da dissimetria que ela cria entre a injunção da língua e da linguagem e, por outro lado, as palavras efectivamente pronunciadas (uma dissimetria que, de facto, é interior às próprias palavras porque a condição, como já se realçou, não é distinta do condicionado), que se pode pensar, dentro da obra de Rui Nunes, uma outra lógica que já não se subsume à da culpa – sem que isso signifique que lhe seja estranha ou que lhe escape.

*Demasiado tarde.*

Se o primeiro momento delinea, de certa forma, o terreno sobre o qual as várias figuras nos textos de Rui Nunes se vão dispersar, o segundo momento, pelo contrário, mostra que esse terreno é sempre esburacado, mostra todas as fugas possíveis e impossíveis a ele, que ele de facto só existe fracturado, fendido, interrompido. Trata-se, por fim, de assumir essa dissimetria que é “interior” à palavra, trata-se de “habitar o vazio” – como vai dizer Rui Nunes em *Barro* –, de aprofundar o intervalo que a própria linguagem instaura nas coisas, através de uma tópica e de um tempo do *demasiado tarde*.

Desta forma, e para retornar ao lugar onde Rui Nunes inscreve a própria escrita, é preciso dizer que esse ponto sem espaço no cruzamento de uma linha vertical e horizontal é ele mesmo fendido: por um lado, toda a culpa que a linguagem impõe às coisas, todo o abandono a que ela vota tanto aquele que fala como aquilo de que se fala, a injunção que se faz sentir sem sentir<sup>8</sup>; mas, por outro lado, o intervalo, o atraso, criado por esse mesmo abandono, a dissimetria onde a escrita tenta, de forma mais ou menos conseguida, permanecer sem se apropriar. Mas isso sempre *demasiado tarde*.

– *Demasiado tarde*, uma palavra que chega demasiado tarde e apenas para traçar o espaço de um certo desaparecimento, como se esse “demasiado tarde”, como

---

<sup>8</sup> Porque se trata, verdadeiramente, de um insensível, da aposição do insensível, do tempo, nas coisas.

se esse espaçamento, fosse também, não apenas o abandono, mas o luto, como se se enxertasse também aqui um contexto do luto pelo qual esse intervalo, esse atraso, fosse desde sempre perdido. Queixume murmurado, palavra que pára o movimento, palavra e frase *ao abandono*: eis a chegada de algo que só se perde, que desde sempre já se perdeu, e que é apenas enquanto perda, desde sempre *demasiado tarde*, que pode, então, ser lida<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Uma nota em relação à bibliografia. São poucos, como se sabe, os textos que recepcionam a obra de Rui Nunes. À excepção de um ou outro artigo – e de uma antologia crítica editada em 2009 –, apenas em recensões jornalísticas se tenta reflectir sobre os textos de Rui Nunes. No entanto, se optámos por excluir da bibliografia todos esses textos isso deveu-se a uma decisão teórica: a grande maioria deles recorre a uma “retórica da transgressão” que nos parece ausente da obra de Rui Nunes – ou pelo menos dos seus textos mais recentes. É necessário destacar, apesar disso, a leitura atenta que, em diversos lugares, António Guerreiro faz dos textos de Rui Nunes. Sem a sua leitura a nossa dissertação não teria sido possível.

## O ABANDONO E A PALAVRA POBRE

*Ao anunciar o que é tal como é, uma pergunta  
saúda o nascimento da prosa*

(Derrida)

*Talvez se aproxime agora a noite do mundo da  
sua meia-noite*

(Heidegger)

*A palavra mais  
pobre diz a eternidade*

(Rui Nunes)

*Schicksalgesetz ist dies, dass Alle sich  
erfahren Dass, wenn die Stille Kehrt, auch einer  
Sprache sei*

(Hölderlin)

Falas, mas para nada. Falas – para nada. Para o nada, de certa forma, endereçando-se ao vazio, o que também se pode ler, o que talvez também se deva ler, *a partir* ou *no lugar* dele, no lugar impossível, sem dúvida, inencontrável, fazendo-lhe chegar alguma coisa ou chegando-nos algo dele. Um evento melancólico – da escrita. Um luto desde sempre antecipado, uma palavra pobre. Em *Cães*, por exemplo, ele chega sozinho a casa, nada o espera e ele, por sua vez, não espera nada – espera



imensa, absoluta, sem horizonte, como tantas vezes em tantos sítios da obra de Rui Nunes. Ele fala – mas para ninguém, para nada, fala por falar, de certa forma; não para adquirir uma certa verdade sobre o que ele diz, sobre ele mesmo – ele que diria, então: “eu, que aqui estou, digo isto”, “eu, eu que digo eu, asseguro-vos”; e todo o discurso seria, de certa, forma, a paráfrase ou a glosa desse anúncio; mas não também para, na inutilidade que ameaça retirar-lhe a própria possibilidade de falar, no vazio que ameaça dissolver não apenas a palavra mas ele mesmo, conquistar a possibilidade negativa da palavra, encontrar na linguagem *tanquam dissoluta* o seu lugar mais próprio, a propriedade ela mesma, ele mesmo enquanto propriedade – a salvo, guardado pela própria negatividade. Ao lançar assim a linguagem de encontro ao vazio e ao nada, ao falar, assim, *do, para, a partir, com* o nada – numa reflexividade ao mesmo tempo excessiva e louca: melancólica –, Rui Nunes traça o espaço de uma certa experiência da linguagem e da língua – mas de tal forma que não se sabe se se consegue sobreviver a ela, se não é ela mesma a sobrevivência (esse outro nome da escrita) ou se, por outro lado, não é ela mesma, ela mesma enquanto ela mesma, a forma mais terrível de mutismo, o silêncio mais mortal de todos. E ela pode, sem dúvida, ser isso tudo – e talvez seja isso tudo, mesmo aqui, nunca poderemos *garantir, guardar, salvar*, apenas uma das hipóteses.

“chegou a casa cedo, disse:

- hoje cheguei a casa cedo,

depois riu-se”<sup>10</sup>

Falas, mas para nada. E ele, como se vê, fala – mas para nada, para *ninguém*, endereçando as palavras *ao vazio*<sup>11</sup>, *dando-lhe* (ao vazio, como se fosse possível dar o

---

<sup>10</sup> Rui Nunes, C, p. 98. A linguagem de uma absoluta escassez percorre toda a obra de Rui Nunes. A título de exemplo, o início de *Grito* que será analisado no fim do nosso trabalho: “*Estou num tempo impensável, cheguei a casa e a casa estava vazia, isto é, os sinais de quem a habitara permaneciam – os óculos na mesa de cabeceira, o livro com a marca de leitura, a mala feita para as férias, o estojo com pó-de-arroz e o baton – mas estava morta a pessoa desses sinais, ando por essa paragem súbita como um estranho, abro a porta do quarto e chamo: mãe: o som do nome come os resíduos da tua presença, a sombra pesa sobre a palavra, mas não a interrompe, prolonga-a até a tornar insuportável*” (Rui Nunes, G, p. 7)

<sup>11</sup> E ouvir também essa ficção do endereço, se assim se pode dizer. Endereçar *ao vazio*, como se isso fosse sequer possível, como se o endereço, neste caso, não fosse desde logo impossível, não se

que quer que seja ao vazio, ao nada) isso que também não é nada: palavras que coincidem com a sua dissolução e cujo desaparecimento é contemporâneo do seu aparecimento. “Hoje cheguei a casa cedo”, frase cujo sentido é compreensível mas onde pressentimos que há, de acordo com uma lógica que é a sua, uma loucura, um regime louco, que a expõe a um silêncio que pode ser mortífero, que a apaga no momento da sua formulação. Sentimos a loucura inundar a frase, chegar-lhe de um sítio ainda desconhecido, abalar o seu próprio estatuto enquanto frase, linguagem. “Hoje cheguei a casa cedo”: frase testamentária, falando além-túmulo. Sentimos que com ela nada mais é passível de ser dito, como se ela fosse a última palavra, a última de todas as palavras. Esta negatividade de que ele não pode nunca apropriar-se – o “para nada” é o seu endereçar-se, o sítio impossível que nunca conseguirá reapropriar, de que não é o fiel depositário, o contraente – coincide com uma outra “experiência” da linguagem e da língua que é também ela central em Rui Nunes: a impossibilidade de falar, de retomar ou relançar a língua e a linguagem. Que essa impossibilidade lhe chegue de uma relação ao negativo e à negatividade – o que, acima de tudo, não é claro nem certo que aconteça –, que essa impossibilidade se conjugue com o negativo, é algo que terá de ser provado, sabendo que essa impossibilidade é uma paragem, a interrupção – na respiração, no sentido, na frase ou na palavra. Uma síncope. Aí onde ele permanece numa situação aporética, para usar uma palavra de que Derrida tanto gostava, e inescapável.

Inescapável? Sim, inescapável. Uma imposição que pode chegar a não ser violenta, que persegue – que persegue, dizes, como um animal, como o *nosso* animal que nunca nos larga – mesmo aí onde te julgas a salvo, sobretudo aí onde te julgas a salvo. E isto porque, na realidade, não conhecerás nunca os limites dessa imposição por mais que percorras todas as frases, todos os sentidos, todas as palavras.<sup>12</sup>

---

endereçando as palavras *a* nada, ao mesmo tempo *ao* nada, ao vazio do luto antecipado, e *a* nada, sem endereço possível.

<sup>12</sup> Esta impossibilidade torna-se imanente às personagens de Rui Nunes. Emília, em *Grito*, não consegue escrever uma carta (“- **não sei começar nem acabar uma carta. Escrevo entre duas fronteiras: o início que é um nome não pronunciado, e o fim que é a omissão de uma despedida. Só conheço a pobreza dos passos intermédios.** [Rui Nunes, *G*, p. 97]) ou mesmo cair ( - **não tenho paciência para ouvir os outros, não tenho paciência para viver, não tenho paciência para morrer, estou aqui, parada, num desequilíbrio interminável, nunca mais acabo de cair.** [Rui Nunes, *G*, p. 35]). E se os gestos também nunca chegam a acabar, tornando-se assim impossíveis (o que é um gesto que não acaba mas que

De certa forma, é como se elas, as “personagens” de Rui Nunes, não pudessem ou não conseguissem ainda – ou não conseguissem ou não pudessem já – falar: percorrem um espaço ao mesmo tempo denso e rarefeito em que a linguagem e a língua ganham contornos intensivos, naquilo que, em *Grito*, ele chamará de mudez residual.

**“ele ensinou-me todos os nomes e, ao mesmo tempo, o silêncio absoluto que há entre eles. A minha vida é perder os nomes que ele me ensinou e ficar somente com a mudez residual”<sup>13</sup>**

Não podes ou não consegues falar? Mas talvez sejam bem duas coisas diferentes. Por mais que sublinhes o interdito<sup>14</sup>, e por mais que este deixe antever uma loucura própria à língua, uma língua louca, a própria língua enquanto loucura, não consegues ainda nomear aquilo que acontece: aquilo que não consegues independentemente de todos os interditos, de todas as divisões. Não é apenas a língua, aqui, que passa por todos os obscurecimentos possíveis, que está aberta a todos os ventos – mas para sair salva da guturalidade porque passa<sup>15</sup> –, é a língua ela

---

também na realidade não chega a começar?), talvez o horizonte seja Lázaro de *Rostos*: “**Lázaro abandonado pela morte, pela ressurreição e pela vida. Lázaro expulso de todos os sinais da piedade e da ternura, Lázaro o que não pode morrer porque já morreu, o que não pode ressuscitar porque já ressuscitou, o que não pode viver porque já viveu, Lázaro expulso dos sítios que um homem tem por definitivos, por isso, Lázaro encontra Job, só que Job carrega o saber que Deus vê pelos seus olhos, e Lázaro o ter sido esquecido por Deus depois de Ele o ter ressuscitado, entre Lázaro e Job há a fugaz terra de um encontro: um caminha com a certeza que o exclui do calor humano da fragilidade, o outro com o tempo absoluto cheio de feridas que não saram**” (Rui Nunes, *R*, p. 28)

<sup>13</sup> Rui Nunes, *G*, p. 30.

<sup>14</sup> A retórica do interdito e da interdição dá a ver, julgamos, uma língua entendida de um modo puramente negativo e que existe apenas no acto transgressivo. Tendo em conta que não se trata, aqui da delimitação de um espaço onde um silêncio nos manteria a salvo mas de uma mudez residual, de um evento melancólico da escrita, torna-se necessário proceder à distinção entre o “não poder [fazer x]” e o “não conseguir [fazer x]” onde a segunda não parece subsumir-se a uma lógica do interdito.

<sup>15</sup> Paul Celan, com quem Rui Nunes mantém um diálogo ininterrupto, falava de uma língua que permanece a salvo: “Sim, apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo. Mas depois teve de atravessar o seu próprio vazio de respostas, o terrível emudecimento, as mil trevas de um discurso letal. Ela fez a travessia e não gastou uma palavra com o que aconteceu, mas atravessou esses acontecimentos. Fez a travessia e pôde reemergir ‘enriquecida’ com tudo isso.” (Paul Celan, “Alocação na entrega do Prémio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen [1958]”, in *Arte Poética. O Meridiano e outros textos*, Lisboa, Livros Cotovia, 1996, p. 32). Por sua vez, também H. Arendt, numa entrevista de 1964, falava da língua materna como aquilo que permaneceu do período anterior ao regime de Hitler – “O que resta? Resta a língua materna” (cit. in Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz?*, São Paulo, Boitempo, 2008). No seu ensaio sobre Jean Améry, Primo Levi realça que uma das diferenças entre a sua experiência e a dele passa pela língua alemã: “para aquele [Améry], [o alemão do *Lager*] era um calão bárbarico, que ele compreendia, mas que lhe esfolava a boca se tentasse falá-lo. Um era um deportado, o outro um estrangeiro dentro da sua pátria” (Primo Levi, *Os que*

mesma, ela mesma enquanto ela mesma, que contém em si todas as violências, que é toda uma violência<sup>16</sup>; já nem a língua se salva e não podes, nem sequer já consegues, retomar a palavra, dizer o que quer que seja, mas também não consegues nem podes, nem nunca conseguirás, permanecer calado, remeter-te a um silêncio que te é, também ele, impossível: o sujeito impossível de uma língua não menos impossível; a língua está-te vedada e, no entanto, não pertences a mais lado nenhum e toda essa pertença excessiva é uma loucura.

### ***Excursus. Sobre Barro: a cinza e o abandono***

Esta dupla impossibilidade, esta aporia que trabalha a partir de dentro dos textos de Rui Nunes – impossibilidade em manter o silêncio, em permanecer guardado, a *salvo*, pelo silêncio; mas também impossibilidade em falar, em dizer o que quer que seja – talvez possa ser explicada a partir do que Deleuze e Guattari dizem sobre a relação entre Kafka e o alemão, língua que, para este último, *permanecia* ao mesmo tempo um meio inescapável e interdito: “impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever noutra língua”<sup>17</sup>.

– Há aí um perigo, no entanto. Porque se limita, aqui, a trocar uma aporia por outra aporia, a trocar uma impossibilidade (falar e não falar) por uma outra impossibilidade (escrever em alemão, escrever noutra língua qualquer). Talvez sim. Apesar disso, será necessário multiplicar as derivas, as digressões, de forma a melhor compreender o que se encontra aqui em causa. Porque se trata de perceber a aporia de Rui Nunes através da aporia de Beckett – segundo Deleuze e Guattari – e esta, por

---

*sucumbem e os que se salvam*, Lisboa, Editorial Teorema, 2008, p. 135). Talvez Améry tenha visto algo que Arendt não poderia ter visto, por diversas razões: que pode haver uma violência na própria língua e não apenas uma violência que toma de assalto a língua.

<sup>16</sup> A ideia de uma violência inerente à língua, e apesar da retórica do interdito – que lembra ainda a transgressão, a transgressão e o negativo, a língua como Lei vazia cujo vazio é repetido de cada vez que falamos –, percorre a experiência, ao mesmo singular e universal, que Derrida descreve em *O Monolinguismo do Outro. Ou a prótese da Origem*. “Quando se interdita o acesso a uma língua, não se interdita coisa alguma, nenhum gesto, nenhum acto. Interdita-se o acesso ao dizer, eis tudo, a um certo dizer. Mas aí reside justamente o interdito fundamental, a interdição absoluta, a interdição da dicção e do dizer. O interdito de que falo, o interdito a partir do qual eu digo, me digo e mo digo, não é portanto um interdito entre outros.” (Jacques Derrida, *O Monolinguismo do Outro*, ob. cit., p. 47.)

<sup>17</sup> “impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d’écrire en allemand, impossibilité d’écrire autrement”. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29. Deixamos por analisar a primeira parte da citação onde Deleuze e Guattari, com a “impossibilidade de não escrever”, dão a ler uma injunção política na própria escrita.

sua vez, através do que Rui Nunes afirma, num dos seus últimos livros, sobre Celan. *Permanecer* abandonado pela língua sem lhe ser, no entanto, totalmente exterior, eis aí o desespero destas figuras.

Se voltarmos, então, às relações entre a escrita e as impossibilidades de que falam Deleuze e Guattari vemos que as dificuldades, os paradoxos, se adensam. De facto, talvez não se trate de escrever *contra* a impossibilidade de escrever em alemão e *contra* a impossibilidade de escrever noutra língua, como se a escrita se viesse *resgatar* dessa dupla impossibilidade, pressupô-la para depois a esquecer, anulá-la, dar-se a si mesma a sua própria possibilidade. Da mesma forma, a escrita não surge *apesar* da impossibilidade, *apesar* da aporia – o que já está, de certa forma, pressuposto na primeira das hipóteses. Mas, terceira hipótese, também não se trata de uma escrita que acontece *por causa* da aporia, como se se desse aí uma relação de causalidade, como se a escrita fosse ainda uma outra coisa de diferente da aporia, da impossibilidade. Haverá escrita, pelo contrário, no intervalo, no atraso que se verifica, e isto desde sempre, no lapso e na deriva que se insinua na simultaneidade de ambas as impossibilidades. Aí onde, *ao mesmo tempo*, ambas as impossibilidades dão a ler um abandono. Aí onde a escrita *experimenta* a impossibilidade. Não se trata, então, de encontrar a aporia no centro da escrita e, no mesmo movimento, apropriar a aporia para a escrita, como se esta última vivesse desde sempre na primeira e encontrasse nela a última casa, a última morada, a sua última vontade – e daí o *atraso*, o *intervalo*, a *síncope*.

Uma das formas de ler a aporia para que apontam Deleuze e Guattari será descobrir nela uma axiomática do abandono<sup>18</sup> e da dívida. A impossibilidade de escrever em alemão e a impossibilidade de escrever noutra língua que não em alemão, tendo de ser ouvidas *ao mesmo tempo*, podem ser lidas como um *abandono* do

---

<sup>18</sup> Em *Homo Sacer. O Poder Soberano e a Vida Nua* é assim que Agamben lê a famosa parábola de Kafka *Vor dem Gesetz*. O homem que se encontra perante a Lei não pode *nem* entrar *nem* afastar-se: encontra-se *abandonado*, remetido a si. “Nada – e tão-pouco, certamente, a recusa do guarda – impede o camponês de entrar na porta da lei, a não ser o facto de esta porta estar desde sempre aberta e de a lei não prescrever nada. [...] Vista nesta perspectiva, a parábola kafkiana expõe a pura forma da lei, o facto de ela se afirmar com mais força precisamente no ponto em que já não prescreve nada, isto é, como puro bando. O camponês é entregue à potência da lei porque esta não exige nada dele, não lhe impõe senão a sua abertura.”. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*, Lisboa, Editorial Presença, 1998, p. 55.

alemão em relação a Kafka. Esta formulação algo estranha – “abandono do alemão em relação a Kafka” –, como se a língua pudesse abandonar o que quer que seja, serve apenas para realçar que, da parte da escrita de Kafka, há uma *passividade* na relação que ela mantém com a língua: ele está ao abandono, abandonado, sem que isso signifique que ele *possa*<sup>19</sup> o seu abandono, que seja ele que, de certa forma, se liberta da língua. Passividade e abandono que são, também, a dívida infinita à língua, a anterioridade da língua à possibilidade de dizer “eu”: desde o primeiro momento em que se fala ou em que se guarda o silêncio a língua já *ai* está e não há proximidade, aproximação, distância, que não faça valer desde sempre todos os direitos da língua; ela é, de certa forma, a própria aproximação à proximidade, a relação impossível e exorbitante a nós mesmos, nós mesmos antes de nós mesmos, nós mesmos abandonados a nós mesmos – e impossível e exorbitante exactamente por causa dessa anterioridade e desse abandono<sup>20</sup>.

– Numa extensa nota de rodapé a *O Monolinguismo do Outro. Ou a Prótese da Origem*, Jacques Derrida, depois de uma tipo-topologia sobre Rosenzweig, Arendt e Levinas, acaba por encontrar uma espécie de linha de fuga em Kafka e em Celan – dois escritores que não se parecem subsumir *nem* na taxinomia que Derrida estabelece *nem* mesmo na sua própria situação singular de judeu-francês-da-Argélia<sup>21</sup>. Vale a pena citar tanto a parte da nota de rodapé que diz respeito a Kafka e a Celan como a citação de Kafka que nela é feita:

“Há grandes escritores que não me apressarei a inscrever no esboço desta pequena taxinomia. Kafka e Celan em primeiro lugar. Uma nota não bastaria para designar o que estes *não-alemães* (diferentes nisto de Rosenzweig, Scholem, Benjamin, Adorno, Arendt) que escreveram sobretudo em alemão (diferentes nisso de Levinas) fizeram acontecer à língua alemã. Que, de certo modo, baste para marcar este valor diacrítico entre os seus destinos: para Kafka e Celan, que

---

<sup>19</sup> Gostaríamos aqui de dar a ouvir, nesta formulação sem dúvida estranha, tanto o poder como a possibilidade – mas igualmente a posse.

<sup>20</sup> Esse abandono é visível no início de *Barro*, que será analisado na última parte do nosso trabalho: “A minha chegada são estas palavras, com a sua clareza, ditas por ninguém. Voz sem corpo que soava um pouco atrás de mim, voz sem nome, sem sexo. Voz que afastava as coisas. Que me começou a perseguir, que me continuou a perseguir, que ainda me persegue. Voz que estará, no instante da minha morte, a dizer-me: / – é ali.” (Rui Nunes, *B*, p. 9).

<sup>21</sup> Poderia Derrida assinar o que diz Kafka sobre o nível médio do alemão?

não eram alemães, o alemão não foi todavia uma *língua de adopção ou de eleição* (a coisa foi, como se sabe, mais complicada) nem, diferentemente do francês para os judeus da Argélia, uma *língua «colonial»* ou uma «língua do senhor». Talvez se possa falar, pelo menos do que Kafka chamou um dia, de modo enigmático mas tão perturbado, «a vaga aprovação dos pais»: «*em alemão, o nível médio da linguagem não é senão cinza*, uma cinza que não é capaz de tomar um aspecto de vida senão manobrada por mãos judias excessivamente animadas... O que a maioria daqueles que começaram a escrever em alemão queria era *abandonar o judaísmo*, geralmente com a vaga aprovação dos pais (é esta vaga que é revoltante); eles queriam-no, *mas as suas patas traseiras estavam ainda coladas ao judaísmo do pai e as da frente não encontravam terreno novo*. O desespero que se seguiu constituiu a sua inspiração.”<sup>22</sup>

Para Derrida, tanto Celan como Kafka mantinham uma relação com o alemão que, a crer nesta citação, é puramente negativa: não era, sem dúvida, uma língua materna, a maternalidade da raiz, como em Arendt, a aderência à língua materna mesmo que esta última permita todas as desapropriações possíveis e impossíveis, todos os esquecimentos – mesmo a maior das desapropriações imaginável atestaria sempre da verdade da língua, da verdade *na* língua; mas também não era uma “língua de adopção”, como em Rosenzweig, onde o judeu, sem língua própria, pode “apropriar e a amar a língua do hóspede como a *sua própria* num país que é o seu”<sup>23</sup>, reapropriando a sua desapropriação radical. Por último, também não é uma língua “colonial”, como em Derrida.

– E porquê as aspas em colonial quando, efectivamente, a Argélia era uma colónia? Para marcar, sem dúvida, que não existe aqui a *imposição* de uma língua estrangeira sobre uma língua dita própria, de origem, tornando possível uma apropriação *contra* a língua do senhor, tornando possível, também, o esquecimento da língua própria, esquecimento que seria também uma outra forma de manter a *salvo* a sua própria língua. Mas também, talvez, para sublinhar que as imposições, as

---

<sup>22</sup> Jacques Derrida, *O Monolinguismo do Outro. Ou a Prótese da Origem*, ob. cit., pp. 86-87. Sublinhados nossos.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p.77.

violências da língua, permaneceriam *insensíveis*<sup>24</sup>, a violência da língua seria, de certa forma, suspensa, permaneceria em suspenso; suspensão louca, sem dúvida, *out of joint*, ao permitir e ao impor ao mesmo tempo uma irónica “pureza da língua”, que, afirma Derrida, “não é lá muito pura. Tudo excepto um purismo”, bem como todas as “cerimónias estranhas, [...] celebrações secretas e inconfessáveis. Logo, a operações criptadas, à palavra selada circulando numa língua de todos”<sup>25</sup>.

*Nem* língua materna, *nem* língua de adopção ou língua de eleição, *nem* familiaridade adquirida (como em Levinas) *nem* língua “colonial”, mas, afirma Kafka, língua “cujo nível médio da linguagem não é senão cinza”, língua “manobrada por mãos judias *excessivamente* animadas” – e porque é que Kafka refere aqui o excesso? O que serão mãos *excessivamente* animadas senão mãos cujos gestos permanecem sempre hiperbólicos, uma língua a que se faz chegar gestos impossíveis, que se torna ela mesma uma loucura? E porque é que o excesso, aqui, parece trair uma relação íntima à própria cinza como se se notasse, nessa excessividade toda das mãos, um desespero em relação ao alemão, um desespero e uma catástrofe, tanto um como outro, ao mesmo tempo? E não poderíamos ler aí, também, em todo esse excesso, já não o exagero mas antes uma falta, como se o gesto fosse exactamente o que já não é possível, como em tantos lugares da obra de Rui Nunes? Todo o excesso não trai já o facto de o judaísmo se encontrar igualmente perdido para aqueles de quem Kafka fala, mesmo que as “suas patas traseiras (estivessem) ainda coladas ao judaísmo”?

– Essa cinza de que fala Kafka, como e o que *ouvir* nela? Em primeiro lugar, sem dúvida, a artificialidade, a impropriedade da língua, a sua situação de judeu-checo para quem o alemão constituiria sempre uma língua estranha. Mas, talvez além do que Kafka *quer-dizer* – querer-dizer que terá sempre de ser entendido a partir dessas mãos

---

<sup>24</sup> O lado traumático (“ser franco-magrebino, sê-lo «como eu», não é sobretudo, sobretudo não é, um acréscimo ou uma riqueza de identidades, de atributos ou de nomes. Trai antes, em primeiro lugar, uma *perturbação da identidade*”. *Idem, ibidem*, p. 28) da sua relação à língua torna-o afásico (“porque este monolíngue é de certo modo afásico”. *Idem, ibidem*, p. 93) e antecede-o, é a língua impossível onde ele mesmo se diz a ele mesmo (“Quando se interdita o acesso a uma língua, não se interdita coisa alguma, nenhum gesto, nenhum acto. Interdita-se o acesso ao dizer, eis tudo, a um certo dizer. Mas aí reside justamente o interdito fundamental, a interdição absoluta, a interdição da dicção e do dizer. O interdito de que falo, o interdito *a partir do qual eu digo, me digo e mo digo*, não é portanto um interdito entre outros”. *Idem, ibidem*, p. 47).

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 48.



excessivas –, é preciso ouvir aí a impossibilidade de falar: uma língua reduzida a cinzas é, de facto, uma língua morta. No entanto, se ambas as situações podem ainda ser conjugadas, podendo dizer-se, de facto, que é por causa da artificialidade da língua que ela se torna morta, que ela se torna impossível de falar (podendo e devendo interrogar-se longamente, o que não é aqui o nosso tema, essa conjugação entre artificialidade e morte), podemos ouvir ainda outras coisas, podem chegar à palavra, vindas de *outros lugares*, outros sons. E isso sempre além do *querer-dizer*.

“O respeito pela língua é o nojo de um texto. Escrever contra. Recomeçar dos escombros, com os escombros, de uma língua. Suspeitar da *música das frases*. Da *melodia*, essa trela, esse açaimo. Tornarmo-nos suspeitos, com a raiva de quem sabe que, palavra a palavra, se ergue o muro da execução. Não escrever uma história: mostrar o resíduo de uma dor, de uma fome, de um deus, de uma injustiça. Não ter medo. Nunca. Da fronteira. Das fronteiras. É nelas que as pátrias estoiram./ Se misturam as línguas./ E o sentido se torna intraduzível”<sup>26</sup>

Terceiro som *impossível* que aí se *ouve*: a cinza, os escombros, isso com o qual se escreve e a partir do qual se escreve, é o movimento da escrita: escreve-se a partir “dos escombros, com os escombros”. O que nos cria, de facto, todo o tipo de problemas difíceis de resolver se tivermos em conta que a cinza não é uma consequência da escrita, um fim ou um objectivo, mas antes um antecedente dela: a cinza antecede a escrita, é dos escombros da língua, e a língua não é outra coisa, em Rui Nunes, que não escombros, que escrevemos. E se a destruição que a escrita opera na língua tem sempre como correlato o poder da língua (a *reunião* que a *língua* opera, a *música das frases* e a *melodia*), as relações que essa destruição da língua entretece com a cinza são tudo menos claras. Porque, de facto, a destruição da língua não *salva* nada, não mostra um lugar, fora ou dentro da língua, que permanecesse a salvo. Pelo contrário, ela *expõe* tanto mais perigosamente ao nada inarticulado da língua<sup>27</sup>. Na medida em que a escrita se encontra exposta à língua, na medida em que a destruição da língua pela escrita *expõe* a última ao nada da primeira, podemos afirmar que há aí

---

<sup>26</sup> Rui Nunes, *B*, p. 52 (sublinhados nossos).

<sup>27</sup> “**Deus** Esse nada. De onde surgiram as palavras. Que as palavras querem encher e não habitar. Que as palavras querem matar com outro nada. O mesmo. O delas. Como uma boca que não sabe dizer. Nem isso. Ruído e mais ruído. De pedras sobre pedras. *De corpos mortos sobre corpos mortos. Inarticulado*: o ruído da morte enche a boca de quem não sabe” (Rui Nunes, *B*, p. 42).

uma relação de abandono – abandono com exposição radical à lei; lei da língua entendida, em Rui Nunes, como um “faça-se inicial”.

A cinza, desta forma, é *inencontrável*. A escrita enquanto destruição da língua transforma esta última em escombros – em cinza –, escombros ilegíveis – porque nunca se sai, de facto, da língua, nunca se captura um exterior a ela que fosse mantido, guardado, salvo, e *na* língua e *da* própria língua, a ilegibilidade opera “dentro” dela<sup>28</sup>. Em *Barro*, há esse movimento da escrita, essa destruição, que cria um “nome indiferente”, um “desencontro”, ou seja, também, que nos dá a ler uma diacronia imemorial e sem presença: cinza.

“Que o cutelo do talhante não regresse ao início. E que cada golpe atinja a *violência do reconhecimento*, para que nem a memória resista. E o animal se torne carne. E da carne se faça o verbo. Do verbo, a letra. Da letra, um pequeno risco. E do desencontro, o desencontro. *Que não sabe falar*: só um sussurro, sem deus, sem anjo, sem tragédia. Quase sem história. [...]

Sem história, a dor é um nome indiferente”<sup>29</sup>

A escrita, lida a partir do que parece aqui um âmbito “sacrificial” – mas não esquecer que o “cutelo do talhante” não é um instrumento dos sacrifícios rituais –, tem por “objectivo”, “fim”, “finalidade”, mas também por “matéria”, por “lugar”, essa dor sem história que é “um nome indiferente”, essa cinza<sup>30</sup>. No entanto, no mesmo movimento, e como já foi referido, há aí também uma exposição ao nada inarticulado

---

<sup>28</sup> “**Desencontro** Há dias em que as palavras não se encontram umas às outras, e por entre a sua desordem torna-se intensa a obstinação das coisas. // Mas é na desordem das palavras que podemos respirar, no silêncio da sua vociferação” (Rui Nunes, *B*, p. 34)

<sup>29</sup> Rui Nunes, *B*, p. 12. Sublinhados nossos.

<sup>30</sup> Há que notar aqui uma dificuldade. Porque grande parte do livro tem uma nota nostálgica, elegíaca, devido, talvez, ao próprio género autobiográfico – autobiografia que, sabemo-lo, tem de ser entendida a partir da aporia que já foi realçada –, porque o próprio título se chama “barro”, nomeando esse “animal ainda informe” (Rui Nunes, *B*, p. 16), porque o barro surge associado à criação (“tocava a roda, e a roda girava. O barro parecia ter fome do seu corpo: apanhava-lhe os dedos, a mão, o pulso, subia-lhe o braço até ao cotovelo como um animal ainda informe. E o cântaro surgia. Eu não me cansava de ver todas as manhãs a criação do mundo [...] E, no sossego que se ia fazendo, o barro tornava-se um objecto, íntegro, a escorrer uma luz avermelhada, um muco, uma água de sangue, nas mãos daquele velho”. *Idem, ibidem*), o que é que nos leva, então, a privilegiar a cinza em detrimento do barro? O que é que nos leva a nomear a cinza em vez de nomear o barro, explicitamente tematizado no livro? Porque não perseguir a ideia de uma homologia entre a escrita e esse trabalho das mãos? Acima de tudo, porque, como iremos ver, é a cinza que ele vai lançar contra a palavra de ordem. É a cinza que conseguirá olhar de frente Auschwitz.

da língua: a cinza não é apenas a estranha relação entre consequente e antecedente, entre condição e efeito, sendo ao mesmo tempo um e outro, mas igualmente o lugar onde se dá uma exposição radical a uma *língua inflamada* – e ler aqui, com toda a gravidade possível, a *chama* e as *chamas*, o espírito, o arrebatamento, a palavra de ordem, mas também a cinza e o “túmulos nas nuvens aí não ficamos apertados”<sup>31</sup>.

Desta forma, e para resumir, a cinza é, em primeiro lugar, a artificialidade de uma língua que permanece morta para um judeu checo como Kafka. Mas não é apenas isso. Para Rui Nunes, a cinza é também, ao mesmo tempo, uma consequência da destruição da língua – redução da língua a escombros – mas também algo que surge como um antecedente da própria escrita, antecedente que, no entanto, é a diacronia sem presente nem presença da própria cinza. Por último, a escrita surge como abandono, isto é, como exposição ao nada inarticulado da língua. Abandono que descobre, *ao mesmo tempo*, a cinza e a palavra de ordem, que descobre que a língua é cinza *enquanto* é palavra de ordem e que a cinza *passa* por todas as palavras de ordem.

– Mas não haverá ainda outro sentido, a cinza não *quererá-dizer* ainda uma outra coisa, algo que já foi surgindo aqui e ali e que é necessário sublinhar? Como não ouvir também aí no que Kafka diz isso que, para Rui Nunes, é algo tão insistente que surge em tantos dos seus textos, o nome de Auschwitz<sup>32</sup>? Em *Barro* a cinza surge em conexão com esse nome, Auschwitz:

**Auschwitz** [...] Há nomes que não trazem com eles outros nomes. Cheios de mal, do mal, exercem uma censura sobre todos os sorrisos, todos os gestos, todos os inícios. [...] Escrever contra eles, apesar da sua lavra, fazê-los recuar, *não*

---

<sup>31</sup> Paul Celan, “Fuga da Morte”, in *Sete Rosas Mais Tarde. Antologia Poética*, Edições Cotovia, Lisboa, 1993, p. 17.

<sup>32</sup> *Nome de Auschwitz* e não apenas Auschwitz, para realçar que não se trata apenas de ouvir aí o que aconteceu nesse lugar ou mesmo o que aconteceu por toda a Europa durante a segunda Guerra Mundial mas também, seguindo talvez Adorno (cf. Alexander Garcia-Düttmann, *The Memory of Thought. An essay on Heidegger and Adorno*, Londres, Continuum, 2002. Em especial p. 1: “What happens when, as a consequence of the experience of a particular event, the name given to what has been experienced is referred to the totality of history itself, thus inaugurating and establishing this very totality?”), ouvir aí toda a história. “[...] correm as crianças na rua vazia, num movimento que as quer desprender da sua sombra. Este horror está inscrito na nossa memória; outras crianças correram assim, numa cidade da Alemanha, numa rua de gaza, no silêncio das ruínas de Sarajevo, num meio-dia qualquer da incerteza, presas também à sua sombra” (Rui Nunes, *CI*, pp. 29-30).

*para que desapareçam, mas para que deixem um rasto onde não se possam esconder. [...]*<sup>33</sup>

Há nomes inalcançáveis por outros nomes. Quaisquer nomes. Por isso sobrevivem. E são as suas próprias metástases.

*“Explicá-los é alimentar-lhes continuamente a fome.*

*Só um rosto, esse, os pode olhar. De frente.*

*Esse rosto. De cinza.*

*Sem nome.*

:

*Só um rosto anónimo mata alguns nomes.”*<sup>34</sup>

Talvez seja necessário partir deste último sentido para interrogar por fim a cinza de que nos falam tanto Kafka como Rui Nunes. Este “rosto de cinza” que não faz desaparecer Auschwitz mas que obriga a que “deixem um rasto onde não se possam esconder” expõe, de certa forma, o nada inarticulado da língua à cinza. O que pode significar, aqui, essa aparente inversão através da qual, agora, é o nada da língua que se encontra exposto à cinza e não a cinza que, perigosamente, se encontra exposta ao nada inarticulado da língua? Trata-se, sem dúvida, de *dar a ouvir*, na língua, toda a cinza, todos os mortos<sup>35</sup>, de sentir o “peso” deles a pressionar a língua – dar a ouvir aí onde não se ouve nada, nada é dito, dar a ouvir impossivelmente, isto é, também, através de uma interrupção ou, afirma Rui Nunes em *Barro*, através de um balbucio.

**“Voz** Uma criança sitiada pela dor: os mortos não a esquecem. E tornaram-se insuportáveis: comem-lhe as palavras e deixam-na só, rodeada de objectos indecifráveis. Cada palavra que os mortos lhe tiram é uma pedra que acrescentam ao seu caminho. *Pedra a pedra se faz a viagem.* [...]

---

<sup>33</sup> Rui Nunes, *B*, pp. 22-23. Sublinhado nosso.

<sup>34</sup> Rui Nunes, *B*, p. 23. Sublinhados nossos.

<sup>35</sup> Mas sem totalidade alguma ou totalização.

Uma criança *balbucia*, aprende a inocência: a hesitação na voz. Depois, é a construção da rispidez. A frase.”<sup>36</sup>

De realçar, como se torna evidente, que é a ausência de palavras, a pedra que marca apenas o branco da retirada da linguagem – remetendo a criança para uma mudez que não é inocente, isto é, desprovida de relações com a linguagem –, que permite a própria viagem: a viagem faz-se sempre na hesitação da voz, em todas as palavras que os mortos vão retirando até se ficar apenas com a mudez residual; a viagem é essa mudez residual que vai interrompendo a voz. E de realçar, igualmente, que “viagem”, aqui, pode também significar uma metáfora para uma espécie de imagem original da escrita e/ou da literatura: é a própria literatura e/ou a escrita que é feita de uma retirada de palavras<sup>37</sup>, de uma mudez, não dando voz ao que não tem voz, não apropriando-se do nada de que parte, mas, numa formulação de *Barro*, *habitando-o*<sup>38</sup>.

Mas trata-se também, como se depreende facilmente, de escapar à representação. Rui Nunes não pretende *dar* um rosto à cinza, não pretende, através da escrita, dar voz, rosto, *como se* fosse ainda possível os mortos responderem, *como se* fosse possível a cinza ter um rosto – e não tem nem nunca poderá ter, é o lance impossível de Rui Nunes porque só o rosto de cinza pode interromper a frase. E porque, de facto, se fosse sequer possível dar um rosto à cinza inserir-se-ia aí uma outra violência, seria ainda conferir demasiado *poder* à escrita, como se ela pudesse falar *em nome* da cinza em vez de *responder* perante ela, em vez de ser *olhado* – impossivelmente – por ela.

É necessário, então, voltar ao nosso problema de partida – a aporia que pensamos encontrar em Rui Nunes – e interrogá-lo de novo à luz de tudo o que foi dito sobre a cinza e o abandono.

---

<sup>36</sup> Rui Nunes, *B*, p. 45.

<sup>37</sup> De recordar que Rui Nunes, em *Barro*, remete várias vezes para um dos momentos inaugurais da literatura e/ou da escrita: a *Odisseia*. Mas, obviamente, aí onde Homero faz retornar o herói a casa, Rui Nunes, por outro lado, aponta uma deriva infinita e sem astúcia: “navego entre destroços, ilhas ou montes de lixo, tentando ligá-los para não me perder. Mas, de um destroço ao outro, pode enlouquecer Ulisses. Porque o canto ininterrupto afasta da chegada.” (Rui Nunes, *B*, p. 60)

<sup>38</sup> Numa passagem já citada, Rui Nunes afirma “**Deus** Esse nada. De onde surgiram as palavras. Que as palavras querem encher e não habitar” (Rui Nunes, *B*, p. 42).

A aporia que, em *Barro*, habita a escrita, é, como já vimos, essa dupla impossibilidade – impossibilidade de falar mas, também, impossibilidade de *guardar* o silêncio. Entendida a partir de uma relação à língua, a aporia implica uma redução da língua a cinzas: a cinza é, de certa forma, o limite do que Rui Nunes afirma, logo no início de *Barro*:

“Ele quer falar e não pode: o começo de uma frase é já uma língua estranha. Um inimigo. Por isso, escreve. Tal como um talhante esquarteja a carne de uma cabra: em cada bocado desaparece o animal sacrificado. Corte após corte, outra coisa nasce. Sem redenção.”<sup>39</sup>

Se perseguirmos a metáfora sacrificial até ao fim, aí onde ela parece salvar ainda qualquer coisa, vemos que aquilo que permanece “sem redenção”, aquilo que não pode ser salvo de forma alguma, aquilo que, em última análise, não garante a própria constituição do discurso, é a cinza e o seu rosto impossível e inalcançável. Estamos impedidos de falar e, igualmente, impedidos de *guardar* o silêncio porque tanto um como outro, tanto a frase como o silêncio que redime, são uma outra forma de rasurar o “rosto de cinza”, de expor esse rosto ao nada inarticulado da língua quando, na realidade, a escrita nos deve expor a nós a esse mesmo rosto: sermos olhados pelo imemorial, por essa diacronia sem presença nem presente. É *perante* isso que a palavra se retira.

### **ABANDONO: SUBJECTIVIZAÇÃO IMPOSSÍVEL**

No excurso que fizemos sobre as relações entre cinza e abandono houve, no entanto, um ponto que permaneceu obscuro: o próprio abandono. Dizer, como foi dito, que a escrita expõe a cinza ao abandono, que, em última análise, nos expõe ao abandono, deixa por interrogar de que forma é que esse abandonar se efectiva e em que é que, de facto, consiste. Por isso, é necessário voltar atrás, retomar esse conceito e ver de que forma é que, na obra de Rui Nunes, ele pode ser interrogado.

---

<sup>39</sup> Rui Nunes, *B*, p. 11.

\*\*\*

Destas figuras<sup>40</sup>, à semelhança talvez de certas figuras de Beckett<sup>41</sup> pode ser dito que elas *não* podem *não* falar. Não que elas *possam* falar, que a língua lhes seja um modo natural ou um elemento imediato. Mas não também o contrário – o contrário também *não*: não é que elas *não possam* falar, que, de certa forma e não se percebendo bem porquê, elas permaneçam condenadas a um mutismo ou, melhor ainda, que elas encontrem nesse mutismo uma maneira de se salvar, de permanecem indemnes; não é que a língua permaneça interdita para essas figuras ou que elas não tenham acesso à língua. Pelo contrário, a língua é-lhes de uma proximidade exorbitante. Assim, *nem* poder falar – *nem* meio natural, imediato – *nem* também interdito ou distância intransponível à língua, mas sim: elas *não* podem *não* falar.

– Multiplicas as negações, duas pelo menos. E, aparentando dizer alguma coisa, não se chega, assim, a dizer nada. Porque não dizer que essas figuras podem falar? Porquê usar uma frase duplamente negativa para sublinhar apenas o facto de eles terem apenas uma língua – porque parece ser disso que se trata nesse abandono, da pertença a uma língua. Ao multiplicar as negações, jogando-as uma contra a outra, dobrando a negação a uma clivagem de sentido que a multiplica e a rarefaz, não se torna impossível pensar ou dizer o que quer que seja sobre isso mesmo, essas figuras de que se fala, isso mesmo que se pretende pensar? Ao usar uma frase que não é, na sua aparência, nem negativa nem positiva, onde não se afirma nada sobre essas figuras mas, ao mesmo tempo, não se lhes nega o que quer que seja, não se acaba por, de facto, torná-las imprecisas, sem lugar, tornando-nos a nós igualmente imprecisos e sem lugar?

---

<sup>40</sup> Figura é preferível a personagem. Uma personagem contém ainda algo de demasiado delineado, parece remeter para um meio de interioridade que, cremos, não existe em Rui Nunes. As personagens fazem o “romance” mas a escrita de Rui Nunes, como é visível logo nos primeiros textos, não quer ter nada que ver com isso.

<sup>41</sup> Pensamos, acima de tudo, numa certa erosão do discurso que tantas vezes se encontra presente em Beckett. Esse desastre e essa imposição são particularmente visíveis logo no início de *O Inominável*: “O facto, se na situação em que estou se pode falar de factos, parece ser só que vou ter de falar de coisas de que não quero falar, mas, ainda por cima, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, já não sei, não importa. *Mas sou obrigado a falar. Nunca me calarei. Nunca.* (Beckett, *O Inominável*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002, p. 8. Sublinhados nossos)

Mas talvez não seja apenas isso. Em primeiro lugar, essa relação de propriedade em relação à língua, isso de essas figuras *terem* apenas uma língua, é exactamente o que se encontra aqui em causa: não são tanto elas que têm uma língua mas antes, numa formulação que precisaremos de esclarecer, o facto de ser a língua que as tem a elas, de elas serem *figuras* dessa língua, língua essa que é, ao mesmo tempo, uma condição de possibilidade delas mas uma condição que coincide sem resto com o condicionado, condição que não se distingue de todas as palavras que, a qualquer momento, elas possam, efectivamente, dizer. Língua que é, desta forma, uma dívida imensa e impagável. Em segundo lugar, insere-se aqui, é certo, uma relação à negatividade, tanto de um lado como do outro: língua vazia, negatividade que não impõe nada, por um lado, figuras vazias, negativas também, que permanecem sem palavras perante o vazio da língua.

Em *barro*, é talvez nesse sentido que Rui Nunes refere Paul Celan: como alguém que, sem palavras, se encontra abandonado pela língua e à língua:

“todas as línguas em Celan são estrangeiras: o alemão, o yiddish, o francês, o romeno, o hebraico. Todas as pátrias. Todos os poderes. Eis um homem sem abrigo, porque as palavras só dizem ordens, repetem o faça-se inicial, são contaminações desse início. Esconderijos de Deus. Uma emboscada. Um embuste.”<sup>42</sup>

Em primeiro lugar, todas essas línguas, para Celan, são ao mesmo tempo estrangeiras e impossíveis de falar: ele encontra-se, de certa forma, no exterior delas, é-lhes um ponto de fuga. No entanto, essa exterioridade não significa que ele se encontre *fora* delas, que ele exista num exterior indemne a esse “faça-se inicial”, a essa violência da língua. Pelo contrário, afirma Rui Nunes, Celan é “um homem sem abrigo”, sem abrigo que deve ser aqui entendido a partir do “faça-se inicial”, do vazio inarticulado da língua. Celan, para Rui Nunes, encontrando-se no *exterior* das línguas sem estar, no entanto, *fora* da língua, conhece a língua, todas as línguas, apenas enquanto “faça-se inicial”, enquanto vazias – isto é, enquanto se remetem a si mesmas, à sua instanciação. Desta forma, permanecer estrangeiro a todas as línguas

---

<sup>42</sup> Rui Nunes, *B*, p. 18.



não é não ter relação com elas, bem pelo contrário. Permanecer estrangeiro, isto é, estar sem palavras e sem *poder* falar a língua, qualquer uma, é experimentar todo o poder da língua. Quanto maior a exterioridade à língua maior a ausência de abrigo, mais a língua se cava e se abisma para si mesma. No limite, essa língua coincide sem resto com a ausência de abrigo.

Assim, *nem* dentro *nem* fora da língua – num lugar inencontrável, *sítio* onde sofres todas as injunções, todas as ordens. No limite, mas aí onde já não se deve ouvir o traço espacial que delimita a posição de algo, que daria a singularidade de qualquer coisa, mas um limite onde a mais exacta definição é equivalente à dissolução mais extrema. É perante essa língua impossível de falar, é no sítio inencontrável, lugar que conhece apenas o entrelaçamento sem fim entre violência e linguagem, que as figuras de Rui Nunes vão posicionar-se, todas elas experimentando, de certa forma, esse vazio inarticulado da língua, todas elas ocupando lugares diferenciados no deserto.

## §1

Em *Os Olhos de Himmler* surge o pai de Greta, onde essa “experiência” de um abandono *perante* e à língua encontra um caso limite de subjectivização impossível e onde o abandono encontra uma mudez violenta:

“porque meu pai falava tão pouco, se calhar *todas as palavras lhe pareciam tolas*, se calhar a pouco e pouco a tolice invadira todas as palavras que se tornaram invólucros vazios, *moscas abandonadas nas teias depois de chupadas pelas aranhas*, folhas secas encaracoladas e cheias de vento, *meu pai morreu cercado de palavras que obstinadamente não queria dizer*, uma espécie de mar, a *empurrá-lo de uma sala para a outra*, de um quarto para o outro, de uma cadeira para outra, a olhar desconfiado para trás, a erguer as colchas, a espreitar sob as mesas e as camas.”<sup>43</sup>

Encontramos, no pai de Greta, a passagem de uma língua inútil (“todas as palavras lhe pareciam tolas”) para uma língua morta (“palavras que se tornaram [...]”

---

<sup>43</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 26, sublinhados nossos.

moscas abandonadas nas teias depois de chupadas pelas aranhas”) e a afirmação de uma língua de certa forma impossível (“palavras que obstinadamente não queria dizer”), língua impossível que o pai *não pode* falar, que não pode assinar, fazer sua mas que, no entanto, traça o limite do espaço que percorre. De sala em sala, ela está *lá*, negatividade onde *não* se pode *nunca* viver – não se vivendo nunca noutro lugar –, à qual *não* se pode escapar mas, igualmente, à qual *não* se pode responder, corresponder, co-responder. Meio inescapável e, ao mesmo tempo, impossível, que não é propriamente uma prisão porque, de facto, isso implicaria a possibilidade de uma libertação e implicaria, também, que algo existisse, que nós existíssemos, fora dela. No entanto, essa negatividade traça os limites do possível, essa impossibilidade de falar a língua coincide com os limites do pai de Greta – esse limite que, como vimos, implica uma dissolução radical – e o pai de Greta é, de facto, todas essas palavras que obstinadamente não queria dizer. Essa falha, essa ferida do pai de Greta remete para a impossível assinatura da língua: as palavras são ele antes dele, ao mesmo tempo uma anterioridade que ele não pode subjectivizar e uma expulsão radical da língua. Ela traça os limites do possível *dele* ao mesmo tempo que torna impossível isso que ele é.

O dilema do pai de Greta passa, então, por percorrer a *sua* impossibilidade, a sua *própria* impossibilidade: delimitado por palavras que *não pode* dizer – e que, porque não pode, não quer – dito de forma mais rigorosa: quer a sua própria impossibilidade; e que, porque quer a sua impossibilidade, morre. Dá-se aqui uma decisão excessiva que tenta, não habitar o vazio ou enchê-lo (como em *Barro*<sup>44</sup>, onde as duas hipóteses são lançadas uma contra a outra), mas subjectivizar o vazio. De facto, há aqui dois níveis diferentes. Num primeiro âmbito, há uma impossibilidade – essas palavras “que se tornaram invólucros vazios” e que, por causa disso, não podem ser ditas – e, ao mesmo tempo, uma negação dessas palavras, como se ele reconhecesse nelas o trabalho da morte. No entanto, ficando apenas por este nível teríamos apenas um imenso trabalho do negativo em que o pai de Greta se iria “fazendo” em confronto com a negatividade da língua: uma troca económica, uma economia do negativo. No entanto, com o pai de Greta, surge ainda outro nível, um

---

<sup>44</sup> Numa passagem já citada: “**Deus** Esse nada. De onde surgiram as palavras. *Que as palavras querem encher e não habitar*” (Rui Nunes, *B*, p. 42, sublinhados nossos).

outro âmbito onde essa troca económica irá tornar-se trágica: aí onde se estabelece uma possível troca entre a negatividade da língua e o pai, aí onde ele poderia dizer rasurando de seguida a própria linguagem, ele vai, pelo contrário, estender-se pelo negativo da língua, tentar silenciar a linguagem.

Trata-se, de facto, de uma subjectivização atroz, esta que se rebate sobre a negatividade da língua e que a tenta capturar. Sabendo a língua impossível, sabendo-se no “exterior” dela, tenta calar a língua, impor-lhe um silêncio – fazendo *seu* esse mesmo silêncio, tornando-se ele mesmo o silêncio, o silêncio *ele mesmo*.

## §2

É preciso então realçar que o *sítio* do pai de Greta – esse lugar irrespirável em que ele se situa – permanece irredutivelmente paradoxal. *Nem* dentro *nem* fora da língua, *nem* imediatez ou naturalidade face a ela *nem*, por outro lado, distância absoluta, radical, sem-relação à língua. Não se trata *apenas*, então, de o pai de Greta se encontrar no exterior de todas as línguas – para retornar à figura de Celan –, apesar de, de certa forma, isso ser correcto, de haver um desencontro profundo entre a língua, qualquer língua, e ele. Porque, se assim fosse, se o pai de Greta se situasse numa absoluta exterioridade em relação a toda e qualquer língua ou se ele habitasse sem resto ou sem intervalo uma dada língua, ele permaneceria a salvo, guardado ou pela língua ou pelo silêncio: coincidiria totalmente ora com um ora com outro.

De cada vez que se pensa a inocência, a inocência que seria, de certa forma, um atributo do animal, ela é pensada a partir de uma não relação à linguagem, como se essa não relação fosse pensável desde sempre como uma imediatez na relação consigo – e o animal seria, desta forma, a figura última de uma relação sem relação de si a si, um “egocentrismo” absoluto sem que distância alguma viesse alguma vez importunar essa auto-afecção sem palavras. No entanto, como essa imediatez apenas pode ser

pensada a partir de uma não relação com a linguagem, como o animal e a inocência têm de se encontrar desprovidos de palavras, a imediatez acarreta consigo um vazio imenso, a tristeza profunda que a auto-afecção vazia produz: para usar uma linguagem de certa forma hegeliana, tratar-se-ia aqui de um abstracto indeterminado. Porque, de facto, na ausência de linguagem a auto-afecção não *desvela* nada, não *apresenta* nem *manifesta* nada. Desta forma, uma auto-afecção em que o *auto* não é possível, nem prometido nem pressuposto mas desde sempre perdido, melhor ainda: inexistente, impossível, de uma impossibilidade férrea, é já uma ausência de relação que parece pressupor uma “relação”, mesmo que negativa. Como se, de facto, a língua e a linguagem, entendidas na sua relação à inocência, fossem ao mesmo tempo aquilo que a impede – haveria inocência aí onde não houvesse relação à linguagem – mas, igualmente, aquilo que viria “salvar” a própria inocência, um suplemento que, exterior a ela, estaria, no entanto, no seu próprio “centro”. Porque esse vazio da auto-afecção, essa não relação a si, a superfície exterior em que aquele que não tem relação à linguagem se move, parece-se cada vez mais um “efeito” da própria linguagem. Esse vazio da auto-afecção pode bem ser lido como um *intervalo*, o *atraso* e o ponto cego que toda a relação supõe ou implica: o tempo; ou a linguagem. Parece haver, desta forma, uma aporia na relação que a inocência mantém com a linguagem. De um lado, a primeira só é pensável na ausência da última. Do outro, no entanto, é a própria linguagem que é, de certa forma, pressuposta na medida em que a auto-afecção permanece sem conteúdo. Este vazio que a inocência encontra, a tristeza que acompanha o olhar animal, é o traço deixado pela linguagem na sua retirada, o abandono a que a linguagem vota a inocência.

Que o pai de Greta, então, não se situe no exterior da língua, que ele não permaneça sem relação com a língua, não significa, no entanto, que ele *possa* ou que ele *consiga* assinar as palavras que o cercam, não significa que ele consiga torná-las suas: estas palavras são ele antes dele mesmo – e isto impossivelmente. Talvez a perda de um certo silêncio, talvez o silêncio como perda impossível, acabe por marcar o lugar inencontrável em que o pai de Greta se encontra. Porque, de facto, o que ele de certa forma experiencia é a impossibilidade de uma ausência de relação à língua e à linguagem, o abandono a que ela o vota, mesmo quando, ou talvez sobretudo quando

obstinadamente não quer dizer nada. Como se essa obstinação, como se essa vontade impossível de preencher, acabasse por trair uma pertença excessiva à própria língua e à linguagem, como se essa pertença excessiva fosse vista sobretudo aí onde alguém se cala e não diz nada.

Uma pertença excessiva. Uma pertença excessiva e inescapável.

Inescapável: é exactamente esse o sentido de tudo o que se disse até agora. Como se apenas o destino, que é desde sempre inescapável e excessivo, pudesse dar a ouvir o que nesta pertença se joga.

O destino? Sem dúvida. Num pequeno texto de 1921, intitulado precisamente “Destino e Carácter”, Walter Benjamin sublinha que o conceito de destino, contrariamente ao conceito de carácter, onde, de facto, é pressuposta uma constância, só é pensável a partir de uma indefinição e de uma ausência de conteúdo que marca toda a sua excessividade.

“se quisermos delimitar o conceito de destino, temos de o separar claramente do de carácter, o que, por sua vez, não pode acontecer antes de este último ter sido mais rigorosamente caracterizado. Com base nessa caracterização, os dois conceitos tornar-se-ão absolutamente divergentes: onde houver carácter não haverá com certeza destino, e no contexto do destino não encontraremos o carácter.”<sup>45</sup>

Se o conceito de carácter, segundo Benjamin, se prende com os “traços físicos de uma pessoa”<sup>46</sup>, o conceito de destino, por sua vez, liga-se com a significação que captura “todos os fenómenos da vida exterior”<sup>47</sup> – à constância do carácter, que tem que ver com esses mesmos traços físicos, sobrevém a indeterminação do destino, que é de uma ordem ao mesmo tempo mais abstracta (porque não determina nada em particular) mas também mais “natural” (porque, dirá Benjamin, se prende com uma “culpa natural”). É de certa forma esta estrutura destinal, esta estrutura do

---

<sup>45</sup> Walter Benjamin, “Destino e Carácter”, in *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2008, p. 43.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

<sup>47</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

abandono e da excepção<sup>48</sup>, que se encontra em *Boca na Cinza*, quando Sara encontra uma injunção à linguagem que coincide com a impossibilidade em falar.

“falo contra as palavras que se esvaem, paro no meio de uma frase e olho em volta, como se quisesse encontrar a palavra que me falta, como se as palavras fossem objectos. E fica a minha voz parada. Levanto a mão, a direita, frente aos olhos de quem me escuta, abertos, tão grandes que desaparece neles a intenção. E procuro, aflito. As pessoas perguntam-me: que tens?, e eu, calada, a sentir uma bola na garganta, feita das palavras todas de que não me lembro, tens bório: diz-me meu irmão: tens bório como a nossa mãe, de repente lembro-me de que nunca mais me lembrei de minha mãe, e quero responder-lhe: não é bório, são frases esquecidas, são letras que não se juntam, às vezes, os olhos dos outros param na minha boca, inquires o meu silêncio e esperam que eu fale, e o silêncio aumenta, até todo o meu corpo ser a falta de uma palavra, começo então a suar, as mãos ficam viscosas, os lábios secos, e eles continuam a olhar-me:

Fala”<sup>49</sup>

(Parêntesis. “Fala”: é assim que acaba a passagem que acabámos de ouvir e de ler. Mas o que ouvir, de facto, nesse imperativo? Como ouvir esse imperativo? Na

---

<sup>48</sup> Esta estrutura do abandono e da excepção, que é, de facto, o que se encontra aqui em causa, remete-nos para uma auto-imunidade própria à linguagem. De facto, a imunidade é pensada não apenas através de uma protecção *contra* o exterior mas, igualmente, através de uma captura desse mesmo exterior, isto é, de uma pressuposição *a priori* do próprio exterior, de tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, pode colocar em perigo o sistema. A auto-pressuposição da linguagem, através da qual ela se refere ao seu exterior a partir de si mesma, é um destes dispositivos de imunização, visível na referência, que não é exterior à linguagem mas pressuposta por ela, e visível também aí onde a referência não existe ou é uma impossibilidade lógica (Husserl defenderá, como se sabe, que mesmo nos casos das impossibilidades lógicas a linguagem mantém, em suspenso, o poder de referir, que mesmo nesses casos a proposição *tem sentido*. Cf Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, trad. port. *Investigações Lógicas. Segundo volume, parte I: investigações para a fenomenologia e teoria do conhecimento*, Lisboa, CFUL, 2007).

Na segunda parte do nosso trabalho, dedicado ao luto, iremos encontrar também essa auto-imunidade. De facto, como refere Derrida (cf. Jacques Derrida, *Politiques de L'amitié*, trad. port. *Políticas da Amizade*, Lisboa, Campo das Letras, 2003, em especial todo o primeiro capítulo), a relação de amizade tem como estrutura um luto antecipado. Compreendendo desde sempre o desaparecimento de um dos amigos, a amizade terá, então, esse esforço de imunização através do qual, transportando a morte de outro antecipadamente, se correrá sempre o perigo de tentar remeter essa mesma morte a uma relação económica pela qual o ego, para usar terminologia psicanalítica, se reafirma a si mesmo e se salva dessa morte que o coloca em perigo. No entanto, e é aqui que essa estrutura imunitária do luto encontra, de certa forma, o seu reverso, essa protecção face à morte do outro, essa inscrição *a priori* do desaparecimento do outro, é também uma exposição radical a esse mesmo desaparecimento, a imprevisibilidade desse acontecimento não económico.

<sup>49</sup> Rui Nunes, *BC*, p. 25.

economia do texto ele dá-se a ouvir, de facto, a partir desse abandono, de uma injunção à língua e à linguagem que, abandonando-se em Sara, instaura uma dívida que ela não pode nunca pagar. Mas esse nada inarticulado, esse olhar que, por assim dizer, olha por detrás da língua e da linguagem, não pode ser interrogado de outra forma? Não podemos ouvir nesse imperativo já não a ordem e o comando mas a prece, o pedido, o perdão, inclusive? “Fala” chegaria, então, de outro sítio, de outro lugar, lançar-se-ia também segundo uma outra lógica, uma outra injunção)

Encontrámos já esta estrutura através da qual, por um lado, é a própria linguagem que impede que se fale – e Sara não pode falar porque se encontra nessa “eira” de que se fala no mesmo livro<sup>50</sup> - e, por outro lado, ela, a linguagem, é apenas uma injunção a que se fale. Este vazio em que Sara se encontra e que se torna indistinto a ela (ela está sem palavra face ao vazio da linguagem) remete, de facto, para o destino no que ele tem de indefinível e de indeterminável, ele que não determina, de facto, nada, acontecimento algum, acção alguma, mas determina apenas *abstractamente*, ou seja, determina à determinação, à *forma*. Neste sentido, a linguagem e a língua surgem aqui como uma dívida infinita e inquantificável: nenhuma frase, nenhuma palavra, poderá alguma vez preencher ou acabar com o vazio delas; todas as frases, todas as palavras, estão compreendidas *a priori* nesse mesmo vazio. É aqui, então, que o sujeito – Sara, neste caso – encontra a sua dissolução no preciso momento em que se torna possível: porque ao ser indeterminado e indefinido, ao ser vazio, ele impõe apenas uma errância, uma dissolução progressiva. É o caso de *Barro* e do seu início, onde, antes ainda do mundo, antes ainda dele mesmo, surge uma voz que impõe apenas uma errância:

“a minha chegada são estas palavras, com a sua clareza, ditas por ninguém. Voz sem corpo, que soava um pouco atrás de mim, voz sem nome, sem sexo. Voz que afastava as coisas. Que me começou a perseguir, que ainda me persegue. Voz que estará, no instante da minha morte, a dizer-me:

---

<sup>50</sup> “ouve lá atrás a palavra gritada e que a deixa sozinha: / – Anã. / a palavra é uma eira e ela está no meio, a palavra afasta tudo o que a protege, como um desses espelhos que atiram a paisagem para os bordos e só reflectem o céu” (Rui Nunes, *BC*, p. 16.)

Este estranho advérbio, deixado, de certa forma, ao abandono, não determina nada, sítio algum, não mostra lugar algum mas acaba por se tornar o duplo de qualquer lugar, acaba por assombrar qualquer lugar que se encontra, à força do vazio indeterminado do advérbio, compreendido em si. De facto, se um advérbio é, de certa forma, uma espacialização do tempo, a singularização de um modo temporal – que sem ele permaneceria abstracto –, com este advérbio deixado sozinho, sem determinar nada, encontramos uma espécie de reverso da sua função: já não uma espacialização do tempo mas, de certa forma, uma temporalização do espaço, ou seja, um espaçamento do próprio espaço – é o espaço que se intervala, que contém uma diferença através da qual nunca chega a coincidir consigo. Todo e qualquer lugar acaba por se tornar *ali*, todo e qualquer lugar se torna indiscernível de um princípio do movimento que conhece apenas o modo de uma errância sem fim.

E, da mesma forma, essa voz: de facto, quem fala nela? O que é que ela diz, efectivamente? Ela diz alguma coisa? É a voz de um outro ou a minha voz? Está próxima ou distante? E quem poderá saber? Porque essa voz não deixa de confundir todas as fronteiras, todas as divisões, e, em primeiro lugar, esta: mesmo quando se pensa que se fala em nome próprio, mesmo quando se pensa que esta voz é morta, se encontra morta, que é espectral, mesmo quando se pensa que ela, de facto, nunca existiu, ela está *aí*, *ali*, apenas para se *mostrar*; quanto mais ela se cala e não diz nada, quanto mais essa voz se remete a uma mudez que é, talvez, a sua, mais ela se assegura de si, mais ela surge equivalente à sua dissolução: um calar-se perpétuo, sem fim. Eis essa voz, a minha, a tua. *Ali*. Porque ela não existe sem ser nessa mudez, ela cala-se para que se possa falar, para que se possa dizer o que quer que seja – ela é, de facto, esse “o que quer que seja”, o dizer apenas, essa injunção que Sara encontra nos olhos dos outros – ela impede apenas o retorno da linguagem sobre si, o fechamento. A sua mudez é irrecuperável: ela deixa que se fale.

Assim, num primeiro âmbito, em *Boca na Cinza*, encontramos uma linguagem reduzida a uma pura injunção, a um comando e a uma ordem. Num segundo âmbito,

---

<sup>51</sup> Rui Nunes, *B*, p. 9.



em *Barro*, surge então essa voz que, partindo também ela de um vazio e de uma pura injunção, impõe uma errância inultrapassável que se encontra presente até no momento da morte. No entanto, haverá talvez um terceiro âmbito em que essa errância e essa injunção encontram uma culpa natural: *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, por exemplo.

“(uma vez, num bar, uma mulher bêbada pediu-me: «mostra-me a tua mão», e ficou num pasmo a vê-la, meneando a cabeça e resmungando: «não há nada, não há nada», repetia um mantra, a oração do nada, para o nada, pelo nada, «te ergo à visibilidade de não estares», e ergueu-se da pelúcia do sofá até ao tecto de estuque, aos florões, ao friso de folhas de acanto bordejando as paredes, eu ria-me: «com que então, não vês nada?» e ela, em êxtase, no dissílabo prolongava o êxtase, aclamavam-na, bebiam-lhe à saúde, tchim tchim, a cerveja escorria por copos e dedos a espuma poluída, «vou mijar», e afastei-me para os mictórios acompanhado pela litania «nada nada nada nada»)”<sup>52</sup>

Esta passagem contém em filigrana, talvez, tudo o que dissemos até ao momento. Mas o que também surge, aqui, de importante, prende-se com o contexto teológico para que aponta a sua retórica. A litania, a “oração do nada”, que a mulher repete em êxtase, é, de facto, uma revelação do nada: o nada do destino, a errância que, como já vimos, se impõe. No entanto, poder-se-ia interrogar o porquê desse êxtase e desse pasmo todo perante o nada. A hipótese que se poderia avançar é que há aqui um limite que essa mulher toca, uma espécie de inversão na própria compreensão do destino que leva a esse êxtase. De facto, mais do que uma revelação do nada, encontraríamos aqui um momento de certa forma anterior: não uma revelação do nada ou um nada da revelação mas, talvez, uma revelação que revela a *revelabilidade* – esta, sim, necessariamente vazia. O que se revela, desta forma, não é tanto o nada mas a captura da vida pela linguagem, que torna a primeira indiscernível da segunda. O que ela encontra, assim, é um limite do destino: se ele é, como já se referiu, indeterminado, essa indeterminação é um vazio através do qual, independentemente do que é dito, a linguagem se refere à “vida nua”. Porque, de facto, no contexto de culpa da adivinhação importa menos o futuro, a possibilidade ou

---

<sup>52</sup> Rui Nunes, *QSD*, p. 19.

não de adivinhar o futuro, do que a captura que é feita pela linguagem da “vida nua”, de uma “naturalidade” que se torna independente dos actos e factos concretos: é neste sentido que a adivinhação é tanto mais “verdadeira” quanto mais vazia for e que o destino é tanto mais “capturante” quanto mais deixar-ser; esse “nada” repetido quatro vezes deixa-ser *enquanto* suspensão, enquanto se suspende na vida para que esta última preencha impossivelmente o vazio. Este será, talvez, um dos sentidos através dos quais se pode ler o que Benjamin afirma quanto às relações entre o direito e o destino:

“O Direito não condena à punição, mas à culpa. O destino é o contexto de culpa em que se inserem os vivos, e que corresponde à sua condição natural, aquela aparência ainda não completamente apagada de que o ser humano está tão afastado que nunca conseguiria mergulhar nela, limitando-se a permanecer invisível sob o seu domínio e apenas na sua melhor parte. Não é, portanto, afinal o ser humano que tem um destino: o sujeito do destino é indeterminável. O juiz pode descortinar o destino onde quiser, e ditará às cegas um destino com cada condenação. O ser humano nunca será atingido por esse destino, mas apenas a vida nua nele, que participa da culpa natural e da desgraça devido àquela aparência.”<sup>53</sup>

O que a condenação impõe, de facto, não é, segundo Benjamin, uma punição que teria um fundamento material mas sim uma culpa que, de certa forma, se auto-pressupõe e se antecede a si mesma: antes de uma qualquer culpa efectiva, concreta, o direito ou, no nosso caso, a linguagem, aponta para uma esfera, uma esfera “natural”, da vida nua, que é desde sempre já culpada e condenada<sup>54</sup>. O que implica, já o vimos, que o destino é, enquanto contexto de culpa, necessariamente vazio: só assim, só inserindo-se numa “naturalidade”, é que o “juiz pode descortinar destino onde quiser”.

O que pode significar, no nosso caso, afirmar que nos textos de Rui Nunes se dá a ler um entendimento da linguagem a partir do fenómeno da culpa? Que é que se pode entender aqui por culpa, quando essa não parece ter que ver com nenhum caso

---

<sup>53</sup> Walter Benjamin, ob. cit., p. 43.

<sup>54</sup> “O destino revela-se, portanto, na observação de uma vida como algo de condenado, no fundo como algo que começou por ser condenado para depois ser culpado.” (*idem, ibidem*, p. 44).

concreto, com nenhum acto particular? O que será uma culpa que se precede a si mesma e surge como anterioridade que não pode ser dada em qualquer relação causal<sup>55</sup>?

Aquilo para que Rui Nunes parece apontar é, de facto, uma lógica do intervalo e do atraso. Tanto em *Barro* como em *Boca na Cinza*, tanto no segundo caso, nessa injunção a falar, como no primeiro, nessa voz que acompanha, o que sobressai é o intervalo que ambas, de certa forma, criam, uma diferença mínima que nunca poderá ser preenchida: a voz nunca poderá ser, de facto, ouvida ou calada porque permanece indeterminada e indeterminável, sem lugar algum e sem ser nem interior nem exterior, e Sara nunca poderá responder a essa injunção, por mais que fale ou diga o que quer que seja. Este intervalo ou este atraso é o traço deixado pela linguagem na vida e que acaba por capturar tudo. De facto, quando analisa o *Trauerspiel*, Walter Benjamin vai falar de uma “sabedoria enigmática”<sup>56</sup> de que as coisas são a chave e de onde, de certa forma, nos vai chegar a sua tristeza, ao mesmo tempo uma “fidelidade ao mundo das coisas”<sup>57</sup> mas, também, uma profundidade na qual as coisas são apanhadas e de onde nos olham. No entanto, é necessário precisar, a culpa não se encontra nem do lado da fidelidade nem do lado dessa profundidade mas sim do lado da linguagem que intervala e que espaça ambas – que, de certa forma, as cria, sendo ambas o traço deixado pela linguagem nas coisas. É neste sentido que se pode ler, por exemplo, *Rostos*:

“L. sabe que as palavras só conduzem a mais palavras, começamos por dizer as coisas, porém não sabemos calar-nos na fronteira do seu segredo, por isso, quer fugir dos nomes para a simplicidade daquilo que os dedos podem conhecer, e descobre que também eles destroem e estraçalham o que tocam:

folhas, animais, flores, alguns rostos,  
os dedos são olhos que gostam da morte,

---

<sup>55</sup> É também para isso que Benjamin aponta: “[os sinais] não podem, em nenhum dos sistemas, carácter ou destino, gerar significação com base em relações causais. Uma relação de sentido nunca pode ter um fundamento causal, ainda que no caso presente aqueles sinais, pela sua existência, possam ter sido suscitados de forma causal pelo destino e pelo carácter.” (*idem, ibidem*, p. 42).

<sup>56</sup> Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 147.

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, p. 167.

de a interromper ou de a prolongar,

a morte é sempre o começo e o fim da viagem dos dedos”<sup>58</sup>

Aquilo para o qual Rui Nunes parece apontar nesta passagem é, para além dessa impossibilidade que as palavras encontram em dizer as coisas, a relação de abandono que a linguagem mantém com o toque, com a sensibilidade. De facto, os dedos “destroem e estraçalham o que tocam” porque o âmbito em que eles queriam situar-se, o âmbito de uma imediatez na qual tocado e tocante coincidiriam, se encontra desde sempre perdido, porque o intervalo mínimo através do qual a morte se instala no próprio domínio do sensível lhe chega da linguagem: esta é a imagem deste sensível.

No entanto, que segredo será esse, na fronteira do qual, diz-nos Rui Nunes, não nos sabemos calar e, igualmente, qual a sua relação com a linguagem e com a culpa? Antes de mais, não pode ser, como já vimos, uma ausência de relação à linguagem. Tanto uma vida totalmente capturada pela linguagem como uma vida que não teria, por fim, relação alguma com esta, encontram o seu espaço comum, em Rui Nunes, no mesmo fenómeno da dissolução. Em *Rostos*, igualmente, encontramos na mesma personagem essa necessidade da linguagem e do olhar do outro:

“L. tinha-se perdido nos rostos próximos e sabia que a única maneira de se reconhecer seria encontrar uma voz que não lhe respondesse, um braço que não o acolhesse, uns olhos que dele se desviassem, então, ganharia a coesão das grandes rejeições, o silêncio onde o corpo aprende a sua definição.”<sup>59</sup>

Se essa definição corresponde também à mais exacta dissolução, como Sara em *Boca na Cinza*, onde o corpo se torna uma falha imensa, a ausência dessa definição, uma vida que estaria fora da linguagem, não é a descoberta de uma vida inocente mas, igualmente, uma dissolução, uma falta.

Já encontrámos a aporia dessa vida inocente que, no exterior da linguagem, pressupõe a linguagem como desde sempre *aí*, linguagem essa que é, ao mesmo tempo, condição de possibilidade da inocência e aquilo que a torna, de facto,

---

<sup>58</sup> Rui Nunes, *R*, p. 54.

<sup>59</sup> Rui Nunes, *R*, p. 48.

impossível. Mas, acima de tudo, o que essa aporia demonstra é uma espécie de *factum brutum*: a necessidade de se pensar a inocência a partir do contexto de culpa, a partir do intervalo e do atraso, e nunca a partir do indomne, do salvo. O que Rui Nunes vai fazer, assim o cremos, partindo de um esquecimento que só se pode, de facto, esquecer.

No mesmo texto, *Rostos*, logo de início surgem três tipos de esquecimentos diferentes. O primeiro refere-se, de certa forma, a essa grande rejeição:

*“ouviu: nada posso fazer.*

*O vazio engelhado da mão tornava os dedos desumanos.*

*Quem parou só viu o que queria esquecer.”*<sup>60</sup>

O segundo, por seu lado, parece apontar para uma finitude:

*“a ferida alastrou-lhe do lábio para a cara. E antecipou. Deus não o vê comido pela crosta. Só os homens estão atentos a esses sinais”*<sup>61</sup>

Este segundo subsume-se, de facto, ao que no mesmo texto, e com algumas ressonâncias benjaminianas, Rui Nunes nomeará de “interminável periferia da morte”<sup>62</sup>. Por último, o terceiro aponta para um inominável que, de certa forma, se inscreve no segundo:

---

<sup>60</sup> Rui Nunes *R*, p. 9.

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*. Sublinhados nossos.

<sup>62</sup> Ressonâncias benjaminianas porque, de facto, surge aí um anjo que olha, tal como na famosa Tese IX de “Sobre o Conceito de História” (Walter Benjamin, “Sobre o Conceito de História”, in *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, pp. 9-20, em particular p. 13): “anjos inacabados observam, com um único olho exorbitante na face, vêem a parte da sala onde L. está, a asa estende-se vertical pelo gesso branco da tela e escorre num esqueleto de asa, são metades de anjos destruídos pela deflagração e que sobreviveram mutilados ao holocausto, carregam a tristeza lacerada do corpo, a nostalgia da humana parte que morreu e sem a qual quase não sabem viver, não compreendem os homens, o seu único olho afasta-os da compaixão, e já não intercedem por eles, os anjos pairam entre um deus que se calou e os homens disseminados pelo sofrimento, ei-los pendurados na parede como reses no açougue, violáceos transportam a interminável periferia da morte, e nunca morrem, se falassem diriam: Lázaro multiplicou-se” (Rui Nunes, *R*, p. 63.). Proximidade e distância em relação a Benjamin que não conheceu o holocausto – que, sabemos, surge em tantos lugares da obra de Rui Nunes. Sabemos que o anjo de que fala Walter Benjamin “gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” (Walter Benjamin, *idem*, p. 13) mesmo que não o consiga fazer. É daí, dessa impossibilidade em parar, que chega a leitura melancólica de que esse texto e esse anjo têm sido alvo. Ora, o que Rui Nunes vai afirmar, falando depois do holocausto, é que a salvação na ordem da história (salvação essa que, não existindo, criaria um desespero e um niilismo profundo porque o passado seria remetido à ordem do “aquilo que foi”) se tornou, no mínimo, problemática. De facto, o

*“a luz esquece-te: até perderes o nome,  
às vezes chamam-no,  
é uma voz de mulher, irada,  
chama durante todo o dia a sua resposta,  
não respondas: deixa que o teu nome rejubile,  
a palavra atónita no seu esplendor”*<sup>63</sup>

Este inominável, como se vê, não se encontra no lado de fora da linguagem. Pelo contrário, e numa economia textual espantosa, ele está contido sem resto nesse nome que esta mulher chama todo o dia, esse nome que mais não é do que a resposta a uma injunção.

Se voltarmos, agora, à relação que este inominável mantém com a culpa, notamos duas coisas. Em primeiro lugar, que ele tem de ser entendido a partir do contexto da culpa, isto é, a partir desse intervalo e desse espaçamento que a linguagem no seu abandono impõe. Desta forma, ele não se encontra a salvo ou indemne, bem pelo contrário: ele encontra-se, como Rui Nunes afirma em relação a Paul Celan, “sem abrigo”. Em segundo lugar, há que notar que o modo temporal da culpa é um passado sem conteúdo. De facto, como nota García Düttmann, tanto o futuro como o presente surgem, para a culpa, como vazios na medida em que eles encontram no passado a sua “imagem”:

“É apenas para a memória que o futuro se tornou uma espécie de escrita que pede agora para ser decifrada. A escrita é decifrar o futuro que, por sua vez, requer este deciframento. Para a memória, o contexto da culpa já se formou. O tempo da memória é tempo condenado de uma catástrofe declarada como permanente.”<sup>64</sup>

---

anjo de Rui Nunes já não é da ordem do melancólico, ele já não gostaria de parar porque, de facto, do paraíso já não sopra nada sem que isso implique que, não soprando o vendaval que o impediria de parar e recolher o passado, a salvação seja, de facto, doravante possível. Talvez o anjo mutilado de Rui Nunes, que conhece apenas os homens sem salvação disseminados pelo sofrimento, deva ser entendido nem como melancólico nem, também, como um desespero e um profundo niilismo: talvez só se salve aquilo que não tem salvação possível *enquanto* não tem salvação possível, esse sofrimento sem sentido.

<sup>63</sup> Rui Nunes, *R*, p. 9.

<sup>64</sup> Alexander Garcia Düttmann, *The Memory of Thought*, ob. cit., p. 22

No entanto, se a culpa conhece apenas o passado enquanto modo temporal e sobrepõe esse modo temporal tanto ao presente como ao futuro e se a escrita, como se parece depreender do que Düttmann afirma, é a decifração do futuro, isto é, a sua memória, do que é que, de facto, há memória, sendo que esse futuro é vazio e que compreende apenas o abandono a que a vida é votada pela linguagem? Não há uma memória do vazio e do nada mas também não há uma ausência de memória, um esquecimento puro e simples – que repetiria, como já se viu, o contexto de culpa sem sair dele – mas, talvez, uma memória do imemorial, ou seja, uma memória desse intervalo e desse espaçamento irreduzível que nunca são dados. A escrita enquanto decifração do futuro acaba por ser, então, tanto o contexto da culpa, em que a vida é compreendida como abandonada pela linguagem, como também a chegada do outro.

# **LUTO: A CASA QUE NUNCA HABITARÁS**



## A CASA QUE NUNCA HABITARÁS

*palavra vazia, como uma casa que nunca habitará*<sup>65</sup>

(Rui Nunes)

– O animal, o *nosso*, o nosso pequeno animal. Que nos *espreita*, que nos *espera* ou que nos *persegue*. Que nos *assedia*. Que é a insistência de toda essa perseguição na qual não tens qualquer tipo de descanso – ele que se encontra desde sempre esgotado; e tens que *velar*<sup>66</sup> por ele. Que te persegue – ouves? E, na realidade, não és mais do que essa *condenação*, o ser-perseguido ao qual, na realidade, nunca – nunca, percebes? –, nunca conseguirás escapar. Mesmo, ou principalmente, porque ele está sempre esgotado, sempre e desde sempre sem dizer nada, sem arriscar uma única

---

<sup>65</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 22.

<sup>66</sup> Velar, essa bela palavra, que designa, ao mesmo tempo, tanta coisa: a *vigia*, o estar de vigia sem que se saiba bem quem ou o quê se vigia, se essa vigia marca um perigo qualquer, ou se essa vigia é já um *velar*, isto é, o permanecer à beira do moribundo (porque esta palavra, sabemos, diz também respeito a essa proximidade à morte, este permanecer à beira da morte, o silêncio ou a palavra carregada, pesada, que advém dessa proximidade), permanecer à beira do moribundo, velar para *proteger*. Mas podemos também ouvir aí o velar do véu, o *esconder*, o *cobrir* (e, ambos, sabemos não saber ainda se por causa de uma protecção, e protecção para quê, ou, também, para dar a ouvir aí a mortalha, esse véu que cobre – e que protege quem? E do quê? –, esse véu que cobre o corpo do morto). Mas velar pode também querer-dizer o *insone*, esse estado onde é o próprio mundo que desaparece, como dizia Levinas em *De L'existence à l'existant* (Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1993), dando aí também a ouvir – será uma hipótese nossa – o luto.

palavra, uma que seja, mas não nos dando também o seu silêncio. Ofereces-lhe o teu corpo mas também o manténs à distância, vigia-lo como se ele fosse um perigo, algo que não esperas mas que te espera. Guardas-lhe a vida e a morte, e ao mesmo tempo. Querendo ou não, e isso pouco importa, a perseguição é o *teu* espaço, o espaço onde sobrevivés – e a partir dela, nela e com ela, por causa dela mas, também, e assim o queres crer, nos seus limites, nos seus intervalos, nas interrupções que são dela e apenas dela.

Como um animal em fuga de outro animal. E que *vela* por ele.

Como um animal em fuga de outro animal que percorre o espaço aberto por aquilo que o persegue.

Daquilo que o persegue – ouves? E isto sempre e desde sempre – e conseguirás alguma vez medir o abalo dessa perseguição? – sem que consigas alguma vez declinar todos os desvios em que ele se dá, todos os esgotamentos no qual vive e morre, sem que aquilo que de todas as vezes te persegue alguma vez chegue. *Interior intimo meo*.

*Velar*, sim, e isto porque este animal que nomeias, de que tanto gostas de falar, não é outra coisa que não distância, e distância de parte a parte. Distância que se mora e se demora *em si*, que vive *em si* e *a si* se endereça. *Interior intimo meo*: toda a distância possível e impossível – a “desmesura do afastamento” de *Boca na Cinza* – que é a proximidade da proximidade, a própria aproximação à proximidade.

“(não vás ao longo do muro: a sua protecção é enganadora. Lagartixas, escolopendras acolhem-se nos seus recessos, indiferentes. Caminhas à beira de sons que te ignoram. De movimentos que fazem crescer a desmesura do afastamento. Não andes devagar pela proximidade de uma vida que não te reconhece)”<sup>67</sup>

Como um animal que persegue e nos persegue – ao ponto de te cruzares com ele incessantemente, ao ponto de haver substituição ou, palavra querida a Deleuze, indiscernibilidade: quem persegue quem? Quem *vela* quem? Quem é o moribundo, tu ou o animal que guarda o silêncio? E isto na linguagem, na orla, nos limites, em todos os seus fins, ela que nunca acaba o seu acabamento – já esgotada de todos os seus

---

<sup>67</sup> Rui Nunes, *BC*, p. 43.

fins. Como o olho ciclópico que *permanece* numa abertura infinita e que, no seu olhar *sem* olhar, regista sempre a partir do seu fim, chega sempre do seu fim, traz consigo todos os seus fins, as suas mortes: amortalhamento infinito, *velar* sem fim por um olho que apenas regista. E que te regista a ti. Que te espera<sup>68</sup>.

Como um animal que nos espera, remetido a si.

Que nos espera ou que nos persegue?

Porque não ambas, e ao mesmo tempo? Haverá, pelo menos aqui, tanta diferença?

“São estas sílabas a refluírem para um guincho, um berro, a aproximarem a minha mãe do animal que nos espera a todos, esfomeado, armadilha onde cairemos, meu futuro insuportável, minha insuportável esperança: o animal que me espera”<sup>69</sup>

Percorre, então, todas as modalidades, todas as modalizações, as pequenas e por vezes imperceptíveis diferenças, as diferenças irreduzíveis, todos os “círculos, pulsações, turbulências”<sup>70</sup>, tudo isso que te é imposto sem o sentires pelo animal que te persegue – e com o qual *vives*. *Vives com ele? Viver-com?* Sim, talvez, apesar de ser necessário interrogar, aqui, o que significa esse viver-com, uma espécie de relação sem relação com esse animal do qual te dizes ao mesmo tempo tão perto, ao ponto de ele ou tu velarem um pelo outro, e tão longe. E não será exactamente por isso que esse viver-com é aquilo que ainda não sabes sequer fazer – e não será também esse um dos sentidos que queres dar a uma palavra de que pareces gostar, “perseguição”<sup>71</sup>? E se,

---

<sup>68</sup> Numa bela série de quinze fotografias intitulada “Comportamento Animal”, Jorge Molder mostra apenas um olho, o seu, não um olhar mas apenas um olho. Será possível alguma vez haver um face a face que não seja dissimétrico – mas num sentido talvez diferente daquele que quer Levinas? Onde *encontrar* o olhar de um olho cego que nos olha? Não que ele não nos veja – porque este olho pode virar-se a qualquer momento para nós – mas ele não nos olha. Cego, de certa forma. E onde nos encontramos nós face a esse olho que nos olha? (cf. Jorge Molder, Nuno Faria, *Comportamento Animal*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006)

<sup>69</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 22.

<sup>70</sup> Rui Nunes, *B*, p. 19.

<sup>71</sup> Na parte dedicada ao animal do curso de 1929-30 (*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, trad. ing. *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*, Indiana, Indiana University Press, 2001, p. 176 e ss.) há uma conhecida passagem em que Heidegger aborda explicitamente esse viver-com e em que a fronteira higiénica que estabelece entre homem e animal encontra um limite: “Let us consider the case of domestic animals as a striking example. We do not describe them as such simply because they turn up in the house but because they belong to the

como um qualquer animal, *persegúíssemos* a metáfora de Wittgenstein<sup>72</sup> que equipara a linguagem a uma cidade sem centro, encontrar-nos-íamos expostos sem remissão possível, em todas as suas ruas, em todas as suas avenidas, ao seu deserto, ao *sem caminho* de todo o caminho. Aí onde um animal está, à partida, esgotado e sem fôlego.

Como um animal. Que reconhece e, acima de tudo, *nos* reconhece.

“Nunca um animal fugiu de mim: um bicho reconhece sempre outro bicho.

:

Um bicho.

Ainda hoje.

Entre bichos.”<sup>73</sup>

Começa portanto por nomear o animal (“nunca um animal fugiu de mim”): o animal, este aqui, não foge nem persegue. Simetria conquistada? Podemos intimar o animal a comparecer, pedir-lhe para tomar a palavra? Haverá, aqui, um face a face possível entre ambos?

No entanto, logo de seguida, passagem abrupta: já não se nomeia o animal mas sim, doravante, o bicho (“um bicho reconhece sempre outro bicho”). E, de um ponto de vista que poderíamos apelidar de retórico, há toda uma diferença cravada na relação entre “animal”, por um lado, e “bicho”, por outro. À neutralidade do “animal” sobrevém “bicho”, a *bestia* – “bicho” não nomeia aqui o animal doméstico ou não o nomeia *enquanto* animal doméstico; são as “lagartixas, caracóis, escalopendras”, são

---

house, i.e., they serve the house in a certain sense. Yet they do not belong to the house in the way in which the roof belongs to the house as protection against storms. We keep domestic pets in the house with us, they ‘live’ with us. But we do not live with them if living means: *being* in an animal kind of way. Yet we *are* with them nonetheless. But this being-with is not an *existing-with*, because a dog does not exist but merely lives. Through this being with animals we enable them to move within our world. We say that the dog is lying underneath the table or is running up the stairs and so on. Yet when we consider the dog itself – does it comport itself toward the table as table, toward the stairs as stairs? All the same, it does go up the stairs with us. It feeds with us – and yet, we do not really ‘feed’. It eats with us – and yet, it does not really ‘eat’. Nevertheless, it is with us! A going along with... a transposedness, and yet not.” (*idem, ibidem*, p. 210.). Que linguagem louca, gaguejante, onde a divisão imunitária é ela mesma dividida incessantemente.

<sup>72</sup> “os silêncios da austera ‘Casa do Sentido’ (Sinn) dão lugar a uma cidade histórica e irregular cujas ‘formas de vida’ deverão descartar-se de qualquer unidade envolvente ou de um conjunto de regras totalmente explícito.” (John Rachjman, *Construções*, Relógio d’Água, Lisboa, 1998, p. 17.).

<sup>73</sup> Rui Nunes, *B*, p. 27.

essa “vida que não te reconhece”. O que nos reconhece, reconhece-nos *enquanto*, e somente *enquanto*, bichos. O que nos reconhece vê, com o seu olho ciclópico, apenas essa vida que não nos reconhece, reconhece apenas a distância, a *nossa*, que nos reconhece: a fissura e a interrupção<sup>74</sup>. *Interior íntimo meo*.

“as pessoas não vêem que não é ele quem se move mas que um animal o arrasta, é a presa dessa voz monstruosa, monossilábica, fere-o a sua desumanidade, um latido, um guincho, como dizer amo-te, como dizer mar, como dizer a cor do restolho, é sempre o cão que ladra, uiva, rosna, bicho que no interior do seu corpo se curva e o curva até à postura de bicho lhe transformar um beijo na fome sôfrega da face que beija, de lado, parece abocanhar a cara, molhá-la de cuspo, molhar-se, e vir-lhe ao nariz o cheiro do cuspo, a ozena, a secar-lhe no queixo, esse beijo que as pessoas não querem”<sup>75</sup>

– A *nossa* distância? Como é que te arriskas a dizer a *nossa*, a nomear a propriedade – e a dobrá-la, pior ainda, com a citação de Agostinho, a quem não respeitas ao apelar a um sentido que ele nunca deu – quando aí remetes sempre para o animal, que dizes ao mesmo tempo distante e próximo? A *nossa* “vida que não nos reconhece”?

E ora essa “vida que não nos reconhece”, essa distância que remete para algo que nos precede – e é certo que ele nos arrasta, que somos a presa dessa voz monstruosa, mas essa voz não é outra que não a *nossa* e esse animal não é outro que não nós, ambos chegando sem sabermos e retirando-nos o saber (“o seu corpo indeciso *quer* cair, mas *não sabe* os primitivos movimentos da queda”<sup>76</sup>) – *permanece* de uma negatividade radical, sítio impossível onde não conseguiremos nunca

---

<sup>74</sup> Distância e proximidade. Walter Benjamin, em *Rua de Sentido Único*, demonstra bem essa relação: “A sensação dominante em quem tem asco pelos animais é a do medo de ser reconhecido por eles quando se lhes toca. Aquilo que, no mais fundo de nós, nos horroriza, é a consciência obscura de que em nós alguma coisa vive, tão pouco estranha ao animal que nos causa asco que ele a poderia reconhecer. Todo o nojo é originalmente nojo de contacto. Até mesmo o sangue-frio só consegue desembaraçar-se dessa sensação com gestos bruscos e exagerados: ela envolvê-lo-á violentamente, devorá-lo-á, e a zona do mais delicado contacto epidérmico continuará a ser tabu. Só assim se pode satisfazer o paradoxo da exigência moral que reclama de cada um, ao mesmo tempo, capacidade de superação e a subtil formação do sentimento de asco. Ninguém pode negar o parentesco animal com a criatura, a cujo apelo responde com o seu asco: tem de tornar-se senhor dela.” (Walter Benjamin, “Rua de Sentido Único” in *Imagens de Pensamento*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004, pp. 14-15).

<sup>75</sup> Rui Nunes, *R*, p. 40-41.

<sup>76</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 66.

*permanecer* ou *morar*, sítio irrespirável onde um animal moribundo se aloja, a *exclusão* dita e escrita (“eis-me sem rosto, sem lugar para onde me mova, sem palavra que se volte para mim: confissão, invectiva, simples pergunta”<sup>77</sup>): estás então *condenado*, o vazio dessa distância *obriga-te* a repetir sempre o seu vazio, persegue-te e insiste em ti. Ora, por outro lado, todos os uivos, guinchos, gritos, murmúrios, palavras destroçadas, todos os limites da linguagem que operam em Rui Nunes são a palavra dada, herdada, confiada, palavra que, do fundo do seu esquecimento, nos olha e *reconhece* – como um animal. Como um animal pelo qual *velas* e que *vela* por ti.

“agarro estas frases tão próximas de mim: eis tudo o que resta, às vezes desaparecem durante um tempo, outras ficam-me nos lábios, a mexer, a mexer, que língua falam?, habituei-me a elas, mas não sei a quem primeiro as ouvi, parecem-me antigas, embora hoje todas as palavras que pareçam antigas [...] não posso dizer que as recorde, *há nelas porém qualquer coisa que me reconhece, são os meus mortos, estas palavras que me visitam*”<sup>78</sup>

E como decidir entre estas duas hipóteses, se elas se entrelaçam infinitamente ao ponto de não sabermos bem a partir de que sítio falamos? Como decidir e a quem endereçar o problema? E talvez ambas ao mesmo tempo, como um animal cego que perdesse todo o caminho, e antes de mais o *seu*, aquele que poderia chamar o seu; cego, surdo, e sem casa ou morada – *arrastado* e *perseguido*; mas quem arrasta e quem persegue quem? Como um animal que foge, que na sua fuga percorre todos os caminhos sem caminho, e isto sem parar, como aquela personagem de *Os olhos de Himmler*, que “anda do fim da rua para o princípio e do princípio para o fim, interminavelmente”<sup>79</sup>: quietude do animal que nos espera sem nós esperarmos por ele.

“para esta criança o mundo são pedaços, a paisagem são pedaços, o passado são pedaços que não se ajustam, eu sou o passado velho dessa criança, a sua morte no passado [...] e ela fechará as mãos, com uma força que lhe

---

<sup>77</sup> Rui Nunes, *QSD*, p. 69.

<sup>78</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 26, sublinhados nossos.

<sup>79</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 66.

inteiriçará os braços, e voltar-lhe-á as costas, sabendo que nunca partilhará essa palavra, *e por fim não partilhará palavra alguma*”<sup>80</sup>

Como um animal. Como um animal que persegue e se persegue, que transporta e se transporta, (n)a última das palavras. Ouves? A última, não menos do que isso. Como se dissesse por fim e desde sempre a última, perseguindo e transportando a última, a última e a sentença, ao mesmo tempo uma e outra, a palavra dada, que (se) dá, e a sentença: remetido infinitamente a si, “por fim não partilhará palavra alguma”.

## CESURAS

O segundo capítulo de *Os olhos de Himmler – Com a Tua Sombra Abre na Porta a Luz* -, que nos vai ocupar devido ao carácter exemplar da linguagem que aí surge, é todo ele atravessado, fendido e rasurado por um diálogo, diálogo a tantos níveis estranho, impossível, paradoxal, entre Greta e a filha.

Diálogo? Falas como se o endereço fosse estável, fiável, falas como se o próprio endereçamento não fosse exactamente o que aqui está em causa, o que aqui é problemático em todas as suas figuras. Falas também como se a dissimetria, que existe, que é um facto, fosse aqui a própria possibilidade do diálogo, como se a distância a que ambas se situam uma da outra, uma distância indecomponível, não fosse aquilo mesmo que impede qualquer tipo de diálogo, qualquer tipo de palavra *trocada*, falas como se fosse possível esquecer a dissimetria, a distância, toda a interrupção que é, enfim, um dos nomes da escrita.

Mas sim, sem dúvida. No entanto, a própria figura do diálogo não é estranha a uma dissimetria, pelo menos a uma certa dissimetria, se bem que, de facto, talvez se trate aqui de outra coisa: palavras votadas ao abandono, *sem destinatário possível* – o que não pode deixar de ter consequências quanto ao próprio endereçamento, ao facto

---

<sup>80</sup> Rui Nunes, *OV*, p. 18, sublinhados nossos.

de as palavras, antes de mais, se endereçarem, e que não é equivalente, acima de tudo não é equivalente, a ter um *destinatário impossível*. Palavras votadas ao abandono, endereçadas a *ninguém*, em que só à custa de uma traição profunda, imensa, é que podem ser o lugar onde o diálogo se estabeleça, onde a dissimetria acaba por ser o garante da própria estabilidade, e ora do lugar ora do endereço. E se manténs aqui o termo será talvez pelo facto de o abandono ser sempre e desde sempre uma figura impura, de a traição sempre e desde sempre ocorrer já – ela começa sempre antes, pode sempre já ter estabelecido as suas pretensões sem que o saibas. E se é verdade que o endereço nunca é estável, não o pode ser, quem poderá impedir, como podemos impedir, com que escrita e com que linguagem, que ele surja aí onde menos se espera? E onde reside, na realidade, o perigo? Mas, igualmente, como não notar que chegamos sempre tarde, sempre demasiado tarde, que é sempre e desde sempre, antes mesmo de dizeres o que quer que seja, demasiado tarde – uma temporalidade do demasiado tarde, eis o que estaria aqui em causa se tivesses tempo para te *demorar* nela, e que não é, antes de mais não é, equivalente ou igual a um diferir infinito.

Todo o capítulo é atravessado por um “monólogo interior”, ora de Greta ora da filha, de onde saem para breves palavras ou frases efectivamente pronunciadas, “monólogo interior” que vai construindo uma paisagem impessoal da memória e onde essas frases e palavras são sempre apanhadas, dobradas numa outra direcção, num recomeço infinito.

“não reconhece o presente, esse espaço do reconhecimento, mas a cara ansiosa daquela mulher é o lugar de uma outra cara, antiga, que regressa com a morosidade das construções inacabadas:

Andreas:

sob a amendoeira, uma sombra rala,

**lembro-me:** lembra-se de querer deitar-se na sombra”<sup>81</sup>

A palavra dita, a palavra ou a frase efectivamente pronunciada, e que surge muitas das vezes na continuação do “monólogo interior”, cria uma clivagem, uma

---

<sup>81</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 34.



fissura, a distância onde se vão enxertar todos os recomeços tanto de Greta como da filha. Neste sentido, estas frases acabam por se tornar num espaço abstracto, ainda não determinado, onde se inscrevem todos os recomeços possíveis.

E no entanto, mesmo tendo em conta tudo isso, qualquer coisa passa, algo acontece *a partir, por causa* ou *apesar* destas frases e palavras. E é exactamente aqui que se situa o facto exorbitante, excessivo: que algo aconteça a partir, ou por causa ou apesar, na continuidade ou na vicinidade, nos limites de todas essas palavras e frases que não parecem deixar espaço a mais nada que não seja um vazio que as engole e engole tudo: não, talvez, um diálogo, nem mesmo um face a face, mas a figura do abandono.

A partir deste bloqueio do tempo – “eis o instante em que a pequena história se contrai e bloqueia o tempo, em que é preciso recomeçar, com a precisão maníaca de quem se inventa, ou se conta, palavra a palavra, nunca mais longe do que uma palavra”<sup>82</sup> – a própria possibilidade da palavra começa, ou *recomeça*, sem começo algum, sem princípio algum, numa abertura múltipla – murmúrio infinito... Como afirma Gil em *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*: “sou movido pelo silêncio que há entre as palavras, bruscas zonas de suspensão, para um futuro próximo e múltiplo: o da palavra seguinte”<sup>83</sup>. O que bloqueia o tempo, então, estas zonas de suspensão que impedem a síntese, a fluência, a *reunião*, que fissuram o texto, são estes “marcadores intensivos”, estes espaços brancos que pautam as diversas apropriações. – E repara como, na realidade, eles *permanecem, vivem e moram*, numa ambiguidade irredutível: o seu espaço bloqueia o tempo, *impõe* uma dispersão irredimível, “palavra seguinte” e “nunca mais longe do que uma palavra”, ao mesmo tempo que *impõe*, igualmente, um recomeço, um “é preciso recomeçar”.

As frases a negrito são esses “marcadores intensivos”, as frases ou palavras efectivamente pronunciadas ora pela mãe ora pela filha. “**Lembro-me**”. Mas não existe, aqui, equivalência ou igualdade no regime e na função da linguagem, caso seja dita pela mãe ou pela filha, e isto apesar da contaminação que passa de Greta à filha: e a contaminação existe, de facto, e a filha acabará também ela por se tornar numa

---

<sup>82</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 23.

<sup>83</sup> Rui Nunes, *QSD*, p. 21.

figura do abandono. “**lembro-me**: lembra-se de querer deitar-se na sombra”. Quem se lembra? E do quê, efectivamente? Ficção e simulacro da memória? Ou algo diferente? *Sentença* que é uma “brusca zona de suspensão” na medida em que tanto o sujeito da recordação como a própria recordação – e porque não o *próprio* da recordação? – permanecem indeterminados, rarefeitos.

Estas frases e palavras, como se vê, percorrem um limite assintáctico, há uma cartografia de todos os limites que elas vão percorrendo, de que vão sendo ao mesmo tempo a marca e a velocidade infinita – “**um filho, um filho, um filho, um filho, um filho**, um filho: diz minha mãe: e repete essa palavra até se tornar um som caótico”<sup>84</sup>. Chegam sempre *demasiado tarde* – memória? Talvez, mas, antes de mais, esquecimento, o filho que Greta nunca chegou a ter: é sempre *tarde*, sempre *demasiado tarde* – chegam sempre demasiado tarde estas palavras e frases que falam já depois de esgotada a possibilidade do discurso e da linguagem. Já antes de surgirem é sempre demasiado tarde.

Desta forma, o que interessa, de facto, é o estatuto estranho de todas estas frases e palavras que se encontram disseminadas por todo o texto, que são um abalo que percorre todo o texto, uma fenda profunda na linguagem, que implodem sobre si mesmas implodindo tudo o resto com elas: tudo, de certa forma, vai ser contaminado, a memória, a linguagem, o próprio corpo tanto de Greta como da filha, a possibilidade do diálogo, o próprio silêncio, tudo terá de ser entendido *a partir* destes “marcadores intensivos”. Linguagem que sobreviveu à sua própria exaustão e que se rasura no preciso momento em que é dita; que transporta consigo a sua pobreza, feita de todas as cesuras e interrupções que impõe e onde se expõe: estas palavras e frases “surgem de uma grande escuridão, como folhas que o vento atire de um lado para o outro, frases cada vez mais curtas, por fim reduzidas a uma palavra, são estas palavras cada vez mais pequenas, por fim reduzidas a uma sílaba, são estas sílabas a refluírem para um guincho”<sup>85</sup>. E isto *ao mesmo tempo*, no *contratempo* destas palavras e frases – elas que têm, como modalidade temporal, o *contratempo*, também ainda um *demasiado tarde*: e é sempre e desde sempre demasiado tarde. E percorrem infinitamente todos

---

<sup>84</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 24.

<sup>85</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 30.

os limites, os guinchos, gritos, os murmúrios, silêncios, os silvos, “vida que não te reconhece”, capturam-nos e são por eles capturadas. São uma condensação, uma vibração aguda: “de vez em quando a minha mãe diz uma palavra que é um esquecimento, e todas as palavras de que não se lembra estão ali, concentradas numa única, insuportável, uivo de cão doente.”<sup>86</sup>

### 1ª cesura

A primeira cesura é aquela que se encontra cravada no seio do próprio diálogo, cesura que cria uma dissimetria, uma distância indecomponível entre Greta e a filha: a partir do momento em que a palavra de Greta é pronunciada, em que é efectivamente dita, a dissimetria insinua-se, torna-se clara e efectiva. E tens talvez razão quando dizes que possivelmente não existirá diálogo algum que não pressuponha alguma forma de distância, de rasgo e de desencontro, de diferença irreduzível<sup>87</sup>. Mas será o caso aqui? Será que estas palavras e frases reduzidas a um resíduo, que falam depois da sua própria exaustão, podem ser reconduzidas a uma qualquer forma de diálogo, por mais que sublinhes o desencontro, a cesura e tudo o resto?

“um sulco

mãe, o que é um sulco? que quer dizer com isso? e os teus olhos abrem-se, abrem-se muito, num desconhecimento: quem é esta mulher? que está aqui a fazer?”<sup>88</sup>

Dissimetria no seio do diálogo. Como se elas falassem *ainda* uma com a outra, como se as palavras fossem *partilhadas, trocadas* – mas sempre e desde sempre demasiado tarde, e é já tão tarde. E tudo isto por causa ou apesar dessa dissimetria

---

<sup>86</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 19.

<sup>87</sup> Massimo Cacciari fala de uma condição trágica da fala: “Misunderstanding has an even more essential foundation. It derives from the primal tragic condition of speaking. As Staiger explains in his fundamental essay, speaking means *not* being unified with things. Speaking is not, as it might appear to one with a naïve faith in language, the apex and synthesis of things, but on the contrary, departure from them, from their *Wesen*” (Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof*, trad. inglesa *Posthumous People. Vienna at the turning point*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 67).

<sup>88</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 20.

que afirmas estar contida no seio deste diálogo algo estranho entre Greta e a filha. Aliás, aí onde ela se insinua, poderias inclusive dizer, de uma forma mais ou menos correcta, mais ou menos rigorosa, aí também se insinua o envio da linguagem – e, desde logo, a própria possibilidade do diálogo, da palavra trocada até no mais rigoroso dos silêncios. Mas a lógica inescapável insinua-se subrepticamente mesmo ou sobretudo nos casos limite: no caso de uma dissimetria absoluta, aqui ou em todas as situações das quais a prece poderia ser ao mesmo tempo um exemplo e uma linha de fuga, veríamos o envio “puro”, a linguagem enviando-se a *alguém*, não sabendo nunca a *quem*, e desde então o diálogo teria começado, vindo já de antes. E sim, talvez, quem poderá alguma vez assegurar do contrário? E não seria também o facto de tanto uma como outra não deixarem de capturar constantemente a frase e as palavras da outra, deslocando para outra direcção, retomando e recomeçando de novo, talvez a maior prova que, mesmo na situação de palavras abandonadas “como folhas que o vento atire de um lado para o outro”, o diálogo já se insinuou, já precedeu, o envio já precedeu, vem sempre de antes?

Mesmo que elas cheguem *demasiado tarde*? Sempre e desde sempre *demasiado tarde*?

E quem poderá saber?

Mas há outra cesura que dobra, de certa forma, aquela que vai de Greta à filha e que, também ela interior às frases e palavras efectivamente pronunciadas, aponta para dois regimes diferentes, antagónicos inclusive, duas funções diferentes da linguagem que funcionam *ao mesmo tempo* dentro do texto: de um lado, a filha, com as suas interrogações (“**mãe, que é um sulco? que quer dizer com isso?**”), as suas palavras que *dizem alguma coisa* e que são também *ditas a alguém* – que remetem sem cessar para o seu sujeito e para o seu sentido, inclusive também para uma intencionalidade (“**que quer dizer com isso?**”) – cujo endereço e endereçamento está sempre e desde sempre a reconstituir a sua proveniência, a sua estabilidade – mesmo ou sobretudo quando já é demasiado tarde. Do outro lado, no entanto, como espectro, sombra que acompanha o regime de linguagem da filha, encontram-se as palavras

emitidas, *anunciadas*, por Greta, resíduos e condensados que parecem colocar-se fora tanto do sentido como do próprio endereçamento.

– Repara, no entanto, no paradoxo a que te endereças. Porque não se trata, por fim, de restabelecer o diálogo segundo o regime da filha, *a partir* do seu lugar, da sua posição, segundo estas palavras que não param de procurar o seu endereço próprio, o *próprio* do endereço, o seu endereçar-se estável e fiável, o *saber-se* endereçar – eu, que *aqui estou*, pois bem, endereço-te todas estas palavras e sei que apesar de toda a possibilidade de todos os erros no envio (e eles trabalham desde sempre, antes mesmo de endereçar o que quer que seja a quem quer que seja: um acidente é sempre possível), eu, *que aqui estou*, quero *crer* que sei *como* enviar, que sei *como* me dirigir a ti, em suma, mesmo não sabendo ainda *quem* és, sei à partida o *meu lugar*, o lugar de onde falo. A tua estratégia, o teu gesto, acaba por ser mais paradoxal, mais tortuoso, como se à partida te quisesses *perder* irremediavelmente: dizes que é preciso procurar o diálogo nessas palavras abandonadas de Greta que tanto te fascinam mas, ao mesmo tempo, colocas todo o tipo de precauções, chegas mesmo a afirmar a impossibilidade mesma da coisa e da palavra, em relação ao diálogo, à coisa tanto como à palavra.

Mas quem nos garante que, até de acordo com uma certa hermenêutica, não será sempre possível fazer trabalhar, e isto de dentro, a interrupção, o desencontro, a cesura e a dissimetria, todas as figuras da diferença possíveis e imagináveis, no próprio diálogo, tanto na coisa como no nome? Mas talvez tenhamos chegado demasiado tarde. E é sempre tão tarde.

Mas também, não o esquecer, ambos os regimes não deixam de estar presentes *ao mesmo tempo*. Ao mesmo tempo? Sim, porque Rui Nunes não deixa de jogar incessantemente um no outro, um contra o outro, num fascínio mútuo, num abraço profundo: os “olhos que se tornam todo o meu corpo” não deixam de se endereçar loucamente – e sim, ouves bem, é um caso de loucura e de delírio – ao seu fora, na realidade não deixam de o pressupor e de o criar, de se lançar para fora de si numa captura impossível. E, por outro lado, como impedir que as palavras de Greta não sejam sempre e desde sempre capturadas, aspiradas, criadas por esse olho

imenso, ciclópico, que a *persegue*, por todas essas interrogações que a lançam para o seu limiar, que não deixam de a *perseguir* em todos os caminhos possíveis tornando, na realidade, impossível todo o caminho? Como não notar que é o próprio movimento da escrita de Rui Nunes, o seu gesto, que *persegue*, *vigia*, que *vela* por todas as palavras de ordem; mas que, por sua vez, são essas mesmas palavras de ordem que não deixam de o *perseguir*, *vigiar* e *velar*? E isto sempre e desde sempre, e mesmo agora, que já é tarde, mesmo agora em que é sempre demasiado tarde.

**“agarrado aos meus pés**

**Quem está agarrado aos seus pés, mãe?**

Esta voz nas minhas costas é uma sombra persistente, interrogou-me ao longo dos anos, e continua a interrogar-me, um imenso interrogatório, o tempo é a repetição dessa voz”<sup>89</sup>

## **2ª CESURA**

Se a primeira cesura que atravessa o texto se insere no seio do diálogo que Greta vai mantendo, através dos “marcadores intensivos” com a filha, a segunda cesura, que, do ponto de vista lógico, talvez condicione a primeira, virá inserir-se no “monólogo interior” que tanto Greta como a filha vão mantendo, antes de saírem para estas palavras abandonadas, para estes resíduos. Paisagem da memória. Porque, de facto, é disso que se trata, de uma paisagem onde a memória, os acontecimentos, vão chegando, ocupando o seu lugar provisório e desaparecendo, e ora a uma ora a outra.

### **§1**

Voltemos atrás. Retracemos, de outra forma, com outro horizonte, a passagem na qual a filha *retraça* a palavra isolada de Greta, e ela chega-nos vinda de *onde* se corta o “monólogo interior”, na realidade *impõe* o recomeço do discurso – e a filha *retraça*, vem depois, talvez já demasiado tarde, mas vem para *apagar*, para aí *rasurar* o traço de Greta, o “**lembro-me**” que permanece indeterminado. “**Lembro-me**: lembra-

---

<sup>89</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 20.

se de querer deitar-se na sombra”<sup>90</sup>. Mas quem é o sujeito desta recordação? Greta? A filha *no lugar* de Greta, como se fosse possível alguém substituir-se à memória de outro, na memória de outro? E o que é que, na realidade, se recorda? Ou será antes uma ficção da memória, uma ficção *de* memória e *da* memória, a memória ficcionada de alguém que se julga capaz de se substituir à memória de outrem, ou uma memória que transporta o conhecimento da sua ficção, como se a filha se desse a si a memória da mãe, como se a filha construísse uma memória para si aí onde, em Greta, sobra apenas um espaço branco não preenchido e impossível de preencher – Greta, a Esquecida, aquela de quem a memória se ausentou?

De todas essas hipóteses, umas são mais razoáveis do que outras: é necessário proceder com alguma cautela, à custa de também apagar, ou tentar apagar, o traço de Greta, o choque com que ele chega – substituir-se à memória de outro não é equivalente, por exemplo, à ficção de uma memória. E talvez ficção não seja aí um bom termo, esteja aí infinitamente deslocado, como que vindo, também ele, de outro mundo, com toda a sua ordenação, com tudo aquilo que ainda deve à espontaneidade e à diacronia, à imaginação, ao romance: a memória chega, e não se sabe nunca de onde ou a quem.

*Intrusão*. E dupla ou mesmo tripla. *De um lado*, a intrusão de Greta no “monólogo interior” da filha. Porque, de facto, de quem é a palavra dita por Greta? É uma *intrusão* exterior ou interior, efectivamente pronunciada pela mãe ou “imaginada”, *transportada* para a sua própria memória, pela filha – e corte, neste sentido, cesura do “monólogo interior” onde se deixa ouvir a voz de outro? *De outro lado*, a *intrusão*, agora, da filha, que *retrai* no espaço aberto por Greta o vestígio deixado pela mãe, que retorna à memória da mãe para lhe dar um novo caminho – que retorna? Mas talvez não, não há retorno, mas apenas a chegada da palavra de Greta. Nova cesura, então: porque não se sabe se esse novo caminho, se o recomeço que a filha *impõe* não é em última análise ditado, *citado* a partir das palavras de Greta. Mas não haverá aí uma terceira *intrusão*, que, de resto, explica a suspensão na qual as outras duas hipóteses se mantêm? Quando o “monólogo interior” parece dobrar-se sobre si mesmo, quando parece capturar a palavra de Greta mesmo à custa de a fazer

---

<sup>90</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 34.

ressoar no seu centro, quando o redobrar-se é esse recomeço infinito, o infinito retrair do gesto de Greta e da “sua” memória, quando a cesura é capturada no “monólogo interior” e lhe dá o seu *motivo*, esse mesmo “monólogo interior” é “aspirado” para fora de si. *Isso* que assim se introduz, a *intrusão* ela mesma, é o facto de que *há* memória, uma terceira dimensão impessoal – uma recordação que *já não é* de Greta é que *ainda não é* da filha. Esta terceira dimensão, aqui, corresponde à palavra de Greta que *permanece* assim ambígua, com uma dupla função. “**lembro-me**: lembra-se de querer deitar-se na sombra”.

## §2

Descobres então duas cesuras, ou a mesma cesura com uma dupla face, no seio do “monólogo interior”. A primeira, que torna possível o recomeço de toda a história: é um *nó*, a possibilidade de uma outra origem que surge como não-efectivada. Mas esta cesura é, de certa forma, “exterior” ao monólogo, vem de fora, está constantemente a chegar – é a sua chegada, imprevisível ou não. É aquilo que *impõe* o recomeço sob pena de um silêncio mortal, é a paragem que *condiciona* – torna possível, sem dúvida, mas também faz valer as suas condições, *impõe* os seus limites. *Variatio*. Esta primeira cesura permanece, no entanto, assim o dizes, ambígua: *de um lado*, recomeço infinito, *retrair* todos os limites, confundir todas as linhas; *de outro lado*, no entanto, paragem e abalo, é aquilo que impede a correcta constituição da história, da diacronia, da narração. A segunda, por outro lado, vai conectar-se com este ponto do paradoxo da primeira cesura, vai ligar-se à paragem e à interrupção.

Numa passagem já citada<sup>91</sup> pensas encontrar de uma forma concentrada as duas faces da cesura. *De um lado*, a primeira, em que o “bloqueio do tempo” chega de fora e *impõe* o recomeço. *Do outro lado*, no entanto, há esse recomeço que vai “nunca mais longe do que uma palavra”: recomeço pobre.

---

<sup>91</sup> “eis o instante em que a pequena história se contrai e bloqueia o tempo, em que é preciso recomeçar, com a precisão maníaca de quem se inventa, ou se conta, palavra a palavra, nunca mais longe do que uma palavra” (Rui Nunes, *OH*, p. 23).



E, de facto, na primeira face da cesura as frases e as palavras de Greta – mais do que as da filha, apesar da contaminação – surgem na continuação do “monólogo interior”, com uma espécie de efeito de superfície que vem interromper o monólogo – mas, é preciso sublinhá-lo, a interrupção não transforma o monólogo em diálogo, não é, ou não é apenas, a insinuação de uma voz vinda não se sabe de onde no “monólogo interior”. A segunda face, pelo contrário, já não surge na *continuação* do “monólogo interior” – e assim, na proximidade dele, num dos seus limites, traçando o esgotamento mas dando-lhe um último fôlego. A segunda face volta de fora, ainda mais exterior do que a exterioridade da primeira face da cesura – porque esta última é ainda *na continuação*, dá ainda a possibilidade do recomeço: à possibilidade do recomeço a segunda face impõe a pobreza do “nunca mais longe do que uma palavra”. A segunda face da cesura é aquilo que “aspira” o “monólogo interior” para a sua impessoalidade – solução e salto. É nesta segunda face que reside toda a opacidade que se concentra à volta das frases e palavras de Greta: “a tua vida fixou-se na proximidade da morte e aí quase parece indestrutível, nessa solidez arcaica, nas palavras que se tornam sons indestrutíveis, impenetráveis a qualquer pergunta”<sup>92</sup>.

### §3

Paisagem da memória. Que está constantemente a chegar – mas será talvez já demasiado tarde.

É altura de voltar atrás e retraçar de outra forma a cesura de que falas. E se, lido a partir destas palavras e frases de Greta “como folhas que o vento atire de um lado para o outro”, todo o “monólogo” é “aspirado” para uma impessoalidade, esta impessoalidade, por sua vez, surge como o signo, ou melhor: torna-se indiscernível, de um esquecimento “transcendental”, anterior tanto a qualquer recordação como ao *próprio* (do) esquecimento. Em *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, há uma passagem a todos os níveis exemplar no que diz respeito a esse

---

<sup>92</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 23.

esquecimento, bem como à relação estreita que ele entretence tanto com uma sobrevivência que não é uma sobre-vida, uma vida além da morte, como com uma passividade: sem futuro mas também sem passado, num presente impossível<sup>93</sup>, despido da possibilidade de ser o que quer que seja, numa espera absoluta, como Sara em *Boca na Cinza*<sup>94</sup>.

“ele esquecia-se de esquecer e de lembrar, sobrevivera à visão dos mortos e à descrição de mortes, tinha ultrapassado até a sua própria morte e, agora, quieto, não sabia para onde se voltar ou que futuro preencher”<sup>95</sup>

A primeira nota a retirar desta passagem onde esquecimento, sobrevivência e presente impossível se interpenetram até à indiscernibilidade, diz respeito à passividade: não é uma passividade em relação à recordação, em relação ao que chega à memória, mas uma passividade que se subtrai à própria conjunção entre memória e esquecimento: são as faculdades de esquecer e de lembrar que aqui se esquecem, um certo resíduo de espontaneidade que aqui acaba por desaparecer face a este esquecimento de segundo grau.

Segunda nota, segunda consequência, e esta possivelmente de uma importância muito maior, que aprofunda e traça o lugar dessa passividade: *Nada* se recorda – presente? Sim, sem dúvida, mas um presente impossível, que não sabe “para onde se voltar ou que futuro preencher”, que perdeu as suas coordenadas. *Nada* se recorda, mas há qualquer coisa que volta e ele, Rupert, é a memória, o signo, de que há esquecimento, de que algo se esquece, e isto necessariamente. A sua posição não anda distante da de Sara logo no início de *Boca na Cinza* – “e entre a morte da minha mãe e esta manhã há um tempo que me pesa, sítio onde ninguém tivesse chegado e de onde ninguém tivesse partido, que fosse um desvio de todos os passos e

---

<sup>93</sup> O tempo revela em Rui Nunes uma importância enorme. Mas seria impossível dar aqui conta, com toda a atenção que merece, com todo o rigor que exige, a todas as modalidades que o tempo vai adquirindo, desde a “espera” ao “presente impossível”, deste último à ausência de futuro e de passado, a uma teoria do acontecimento, a tantos outros motivos que condicionam, de dentro, toda a escrita de Rui Nunes.

<sup>94</sup> Numa passagem já citada de *Boca na Cinza*: “ela no entanto pouco espera, quando está na rua, espera-a a casa onde o irmão não a espera, quando está em casa, espera-a a hora seguinte que ela não espera” (Rui Nunes, *BC*, p. 11).

<sup>95</sup> Rui Nunes, *QSD*, p. 69. Sublinhados nossos.

de todos os olhares, e de todas as palavras”<sup>96</sup> – ou mesmo dos três esquecimentos que surgem em *Rostos*<sup>97</sup>.

– Nada se recorda? Mas de que forma, então, é que há aí um problema para a memória, de que forma é que a memória surge aí como problema e, segundo dás a entender, de que forma é que ela é infinitamente problemática, se, na realidade, o que existe é a sua ausência simples, a pura inexistência disso mesmo que é a memória – e uma ausência tanto maior que, na realidade, é a própria palavra que, referindo-se a estas personagens, se torna deslocada, quase sem sentido.

E porque não? Talvez se trate de produzir um deslocamento em relação à memória, obrigá-la a vir a si a partir de uma distância que a fractura. O que não significa, no entanto, a sua pura e simples ausência, o que acima de tudo não significa que ela não seja problemática, que ela não seja um problema – e, recorda, eles endereçam-se excessivamente à memória (e não será Greta esse endereçamento excessivo?) e ela – *esta* memória – não deixa de chegar, e Greta, como Sara, também “deixa crescer a memória como um gás sufocante”<sup>98</sup>. E sim, nada se recorda, como é que o poderíamos negar?

“só depois da guerra a minha história veio, com pezinhos de lã, como dizia minha avó, *colar-se-me* ao corpo, *apossar-se* dele, enfim, seduzir-me como um amigo traiçoeiro e pedir-nos desculpas, mas a *distância* a que ela está de mim nunca será destruída, e isso é uma dor que me faz rezar, hoje como ontem, sem crença, mas com a teimosia dos pobres.”<sup>99</sup>

E sim, afirmas, esse “nada recordar” não é equivalente, acima de tudo não é igual, vem de outro sítio, chega sempre de outro lado, a um esquecimento puro e simples – e este último quer esquecer este outro esquecimento, contornar-lhe os

---

<sup>96</sup> Rui Nunes, *BC*, pp. 9-10.

<sup>97</sup> Logo no início de *Rostos*, Rui Nunes traça o espaço em que todo o texto se irá mover através de três esquecimentos. O primeiro esquecimento reside numa *vontade* de esquecer: “quem parou só viu o que queria esquecer”. O segundo, por sua vez, tem como objecto o esquecimento de Deus: “a ferida alastrou-lhe do lábio para a cara. E antecipou. Deus não o vê comido pela crosta”. E, depois do esquecimento de Deus, queda no âmbito do criatural: “Só os homens estão atentos a estes sinais”. O terceiro esquecimento, por sua vez, aprofunda o anonimato: “a luz esquece-te: até perderes o nome”. (Rui Nunes, *R*, p. 9).

<sup>98</sup> Rui Nunes, *BC*, p. 10.

<sup>99</sup> Rui Nunes, *OH*, p. 30.

efeitos, enclausurar-lhe as fracturas. Que recorda ainda, ou isso pretende, o momento feliz de uma relação a si<sup>100</sup>: é a felicidade ela mesma, a coincidência consigo. Quanto maior a distância, quanto maior esse esquecimento que recorda que há esquecimento, mais o passado “toma posse”. Paradoxo do qual, na realidade, tens toda a dificuldade em sair: quanto mais o passado toma posse, e o passado é sempre *teu*, mais esqueces, maior o esquecimento.

## LUTO E ESQUECIMENTO

Quando, na primeira cesura, se falou de um desencontro profundo entre Greta, e a filha foi deixado em suspenso o problema do endereço, parecendo deixar-se à filha o segredo da direcção das frases e das palavras. Seria esta que saberia que direcção dar à linguagem, como e a quem endereçar tudo o que dissemos. *Como se* só existisse endereço e direcção estáveis, fiáveis. Por outro lado, na primeira parte, insinuou-se um certo ou incerto *animal moribundo*, sem palavras e sem voz, sem fôlego, que condicionou, de certa forma, tudo o que foi dito posteriormente sobre a memória, sobre o impossível recomeço a partir das palavras pronunciadas tanto por Greta como pela filha, sobre a espera, a passividade e a sobrevivência. É altura, então, de aprofundar tudo o que ficou mais ou menos implícito e de, ao mesmo tempo, cruzá-lo com o que foi deixado em suspenso. No entanto, é igualmente necessária uma mudança de tom. Porque, de facto, tanto a passividade, como a memória e o esquecimento, tanto a sobrevivência como a condição de permanecer sem palavras – o que não equivale a uma mudez pura e simples – constituem uma “cena do luto”. Um luto *sem* luto, talvez, à maneira de Derrida, mas mesmo assim um luto paradoxal, ligado a um esquecimento que não corresponde a uma interiorização ou a uma incorporação mas a um espaçamento da voz.

\*\*\*

Na obra de Rui Nunes, e mesmo que seja necessário colocar todas as precauções quanto à palavra “obra”, mesmo sendo necessário ouvi-la a partir de um

---

<sup>100</sup> “e quem me visse rapidamente me esqueceria, eu era feliz nesse esquecimento” (Rui Nunes, *R*, p. 26.)

luto que aí é “originário”, são vários os lugares em que ele surge, são várias as formas, as inflexões, que assume: o início de *Os Deuses da Antevéspera*, onde a escrita assume para si um luto sobre o próprio romance, o *Mensageiro Diferido*, com a sua estrutura epistolar, ou *Álbum de Retratos* – e talvez, sublinhariam Barthes e Derrida<sup>101</sup>, não exista carta ou retrato que não transporte consigo um luto, e isto desde sempre, que não se lance numa estrutura da sobrevivência e da sobrevida. *Boca na Cinza*, também, onde logo no primeiro corpo textual Sara afirma que “entre a morte da minha mãe e esta manhã há um tempo que me pesa, sítio onde ninguém tivesse chegado e de onde ninguém tivesse partido”<sup>102</sup>, nomeando, *ao mesmo tempo*, a *singularidade* – esse tempo é seu –, uma *solidão absoluta* a que é remetida sem conseguir nunca preencher o espaço vazio, sem se poder apropriar desse espaço de onde ninguém chegou ou partiu, mas também o *luto* e o *tempo*, esse tempo que nos chega de tantos outros lugares – que nos chega do outro –, que trabalha de dentro tanto dos textos de Rui Nunes, tempo de uma espera imensa sem horizonte nem intencionalidade, sem passado nem futuro, sem presença ou presente, tempo de uma espera de onde o próprio tempo parece estar em falta – e é isso, esse tempo que falta para além do tempo da falta. Mas igualmente, e de uma forma já não totalmente coincidente com *Boca na Cinza*, em *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz* surge um segundo imenso, um segundo que é, de certa forma, o próprio tempo assim nomeado, segundo “com o homem no seu centro, quando nomes e coisas desfizeram já a sua absoluta intimidade”<sup>103</sup>, traçando assim com a escrita, traçando assim *na* escrita, talvez, ao mesmo tempo a falha, a perda, uma interrupção, votando-a e ordenando-a a uma melancolia, a um evento melancólico, mas, igualmente, a uma promessa, a uma memória absoluta, traçando, no mesmo movimento, *ao mesmo tempo*, tanto uma como outra, obrigando-se tanto a uma como a outra.

Seria necessário aclarar todos os sentidos possíveis que o luto vai tendo, sublinhar todas as inflexões, todas as diferenças, pequenas ou grandes, perceptíveis ou imperceptíveis, notar os lugares onde surge mas também aqueles de onde parece

---

<sup>101</sup> Lembremos tanto o livro de Barthes, todo ele dedicado ao luto e à fotografia (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 2004) como o livro inclassificável de Derrida, *La Carte Postale* (Jacques Derrida, *La Carte Postale*, Flammarion, Paris, 1999, em especial *Envois*).

<sup>102</sup> Rui Nunes, *BC*, p. 10.

<sup>103</sup> Rui Nunes, *OV*, p. 8.

estar ausente. Tarefa e não tanto trabalho – *Aufgabe*, diria Benjamin, nomeando a tradução, o espaço onde ela se insere, nomeando também, assim o sabemos, o que na tradução se refere à sobrevida do original e não à sua vida, uma sobrevida que não é uma vida para além da morte mas uma estrutura irreduzível tanto à vida como à morte e que se encontra desde sempre presente nos textos a partir do momento em que são traduzíveis. Tarefa *incompleta*, aí onde a incompletude diz respeito ao próprio luto que não pode nunca, sob pena de isso mesmo, isso que nomeamos aqui de “luto”, desaparecer, tornar-se trabalho, obra. Tarefa interminável, essa de percorrer todas as inflexões que o luto vai tendo ao longo da obra de Rui Nunes – e talvez também onde não é nomeado, talvez também onde parece desaparecer, nos seus últimos textos, por exemplo, e talvez também aí, onde ele não surge, onde ele não está, talvez *aí*, em especial *aí*, se faça ouvir ainda qualquer coisa dessa incompletude fundamental do luto. Como se ele se lançasse desde sempre numa dobra louca sobre si mesmo, como se ele mantivesse uma relação especular consigo até ao ponto em que desaparece sem que esse desaparecimento signifique, no entanto, um qualquer tipo de apropriação. Tarefa interminável, portanto, e não apenas porque o luto percorre tantos dos textos de Rui Nunes mas também porque o próprio luto parece pressupor uma incompletude irreduzível. Mesmo se fosse possível *traçar o contorno* de todas as ocorrências do luto nos textos de Rui Nunes, mesmo se fosse possível traçar, igualmente, o contorno de todos os lugares onde ele não surge, o luto permaneceria sempre e desde sempre incompleto.

Dobrando de certa forma a incompletude do luto, nomeando-o e, ao mesmo tempo, *contornando-lhe* a ausência, encontramos isso que é algo como um limite, acima de tudo, algo que virá desestabilizar de uma ponta a outra toda e qualquer “cena clássica” do luto, a existir tal cena – não sendo de todo certo que exista, sabemos: título imenso, impossível, onde o luto é nomeado e arruinado, ao mesmo tempo afirmado – eis aqui o luto, o luto *ele mesmo*, o luto não é outra coisa que não isto – e negado – o luto é isso mesmo que já não existe –, colocado fora de si e apontando-se, lendo-se a partir do outro mas, também, nomeando-se, referindo-se desde logo: *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*

Título demasiado extenso, como tantos outros de Rui Nunes, e cujo sentido, cujo estatuto, permanece, assim o cremos, irredutivelmente indecível, louco, arruinado, lutuoso. Como não lembrar que este título de Rui Nunes é uma tradução do primeiro verso de um poema de Wilfred Owen? Se, enquanto tradução, ele se insere desde logo numa estrutura da sobrevida, nomeando assim não a vida do original mas a sua sobrevida, isto é, também, a sua irredutível exposição ao outro, enquanto título que diz qualquer coisa sobre o luto e a sobrevivência, sobre um impossível trabalho de luto, ele nomeia impossivelmente o seu próprio espaço, nomeia a sua própria estrutura, nomeia-se *enquanto* tradução: ele nomeia impossivelmente a vinda do outro nomeando-se a si mesmo. Esta estrutura “reflexiva”, por sua vez, é dobrada pelo próprio poema que o título evoca, “Anthem for Doomed Youth”, onde se dá a ler a impossibilidade de qualquer luto – “nor any voice of mourning save the choirs, / The shrill, demented choirs of wailing shells”<sup>104</sup>. Para retraçar de novo o contorno do título, então, vemos que, em primeiro lugar, o título é uma tradução e, desde logo, uma cena do luto e da sobrevivência. Em segundo lugar, que isso que ele traduz é, também ele, um poema sobre o luto e, assim, sobre a sobrevivência, dizendo o luto impossível: não há lugar em que o outro que morre permaneça a salvo, não há “voz do luto”. Desta forma, o título, na sua relação ao poema de Owen, não vem preencher o vazio de um luto impossível, não vem “salvar”, conferir uma voz ao luto mas, de certa forma, tornar impossível o poema enquanto “anthem”, hino, enquanto algo que mantém ainda a memória de um outro tempo, de um outro luto, de uma possibilidade desse outro tempo, desse outro luto.

Por outro lado, como ouvir e o que ouvir neste título, agora já não na sua relação ao poema de Owen? *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* Trata-se de uma pergunta cuja paráfrase seria algo como: que forma de luto, que trabalho de luto é possível para aqueles que morrem como gado? É possível fazer o luto por eles, *perante* esses que morrem como gado – e há já aqui uma questão deveras interminável. Porque não é igual fazer o luto *por* eles ou fazê-lo *perante* eles, como se neste último caso a própria substituição fosse impossível, como se “fazer o luto *por* eles” mantivesse ainda o *espectro* de um luto feito *por* aqueles que morrem,

---

<sup>104</sup> Wilfred Owen, *Poems of Wilfred Owen*, Londres, Wordsworth, 1994, p. 25.

pelo outro que morre, o outro que morre fazendo o luto por ele mesmo. Ou tratar-se-á antes de uma pergunta retórica designando em primeiro lugar uma impossibilidade, o facto de, perante aqueles que morrem como gado, ou por aqueles que morrem como gado, não ser já possível qualquer forma de luto, de interiorização, como se a sua morte permanecesse sempre e desde sempre uma ferida aberta, impossível de salvar, de interiorizar? Ou nomeando ao mesmo tempo essa impossibilidade e uma interdição, tanto uma como outra, como se não apenas o luto permanecesse impossível mas, igualmente, interdito, como se ele fosse exactamente isso que não pode nunca acontecer perante esses que morrem como gado, por eles, como se o luto, nesta particular situação, correspondesse a uma outra morte, a juntar morte à morte, uma forma de não lhes permanecer nem justo nem fiel – como se, pelo contrário, fosse possível um luto fiel ou fiável, acima de tudo um luto que salvasse, e ora um ora outro, tanto um como o outro, um luto que salvasse da exposição irredimível à morte do outro, da exposição irredimível do outro à sua morte.

Ou, terceira hipótese, o que se daria a ler neste título seria uma acusação, uma acusação e, ao mesmo tempo, uma injunção, como se ninguém, entre nós, fizesse o luto por esses que morrem como gado, perante eles, como se ninguém lhes guardasse a memória, ao mesmo tempo esquecidos e/ou impossíveis de recordar, como se ninguém os guardasse na memória. Como se, e isto deixar-se-á igualmente ouvir, não soubéssemos, *nós*, o que fazer, como lidar perante esses que morrem como gado – designando assim, neste preciso momento, algo que permaneceria central em toda a “cena lutuosa”: a interrupção que a morte do outro faz chegar impõe um “espaçamento”, um não-saber o que fazer e o que dizer, uma dupla obrigação – tanto ao silêncio como à palavra – sem saída possível. Desta forma, deixar-se-ia ler aqui a exemplaridade do luto, como se apenas perante esses que morrem como gado fosse possível pensar o luto – como impossível –, como se o luto apenas se deixasse ler como impossibilidade. É *neles*, *perante* eles – mais ainda do que *por* eles – que o luto encontra o seu espaço próprio: designar-se-ia neste título, desta forma, e já não como “anthem”, o próprio luto. No entanto, como reverso deste movimento onde o luto é nomeado exemplarmente, aí onde ele se torna pungente, há igualmente – e como poderemos impedir, onde traçar a linha divisória? – todo o perigo de uma repressão



profunda, de um recalçamento, de um *esquecimento activo*. O título nomearia, desta forma, enquanto acusação, tudo isso que conhecemos tão bem, o trabalho de luto ele mesmo, na medida em que se trata sempre de esquecer – o outro, a morte do outro –, de nos colocarmos a salvo. O que não vai, o que acima de tudo não é contraditório, com todo um trabalho da memória, com um trabalho *na* e *da* memória, guardar, relembrar, recordar, mas para melhor esquecer, para nos salvaguardarmos da vinda do espectro, incluindo aqui todos os memoriais, toda a memória, contra os quais a escrita de Rui Nunes, de certa forma, se lança. Acusação, portanto: por um lado, ninguém guarda na memória esses que morrem como gado – expressão equívoca, sem dúvida, mas que é necessário manter –; por outro, só se recorda para melhor esquecer.

Mas uma injunção far-se-ia ouvir neste *preciso momento*, no próprio movimento da acusação: injunção não tanto ao trabalho de luto e a tudo aquilo que se lê e se ouve nele – o esquecimento, a introjeção, a incorporação da morte do outro – mas a um luto sem trabalho: não suturar a interrupção que a morte do outro nos faz chegar, permanecer impossivelmente nela, mas também, parafraseando de certa forma Lyotard, não deixar de recordar que isso não se deixa de esquecer, nomeando assim duas formas diferentes de esquecimento que, provavelmente, trabalham desde sempre uma na outra. Por um lado, o *esquecimento activo*, de que já falámos, e a necessária vigilância que é necessário manter de forma a permanecer fiel e justo para com o outro e a sua morte, recordar que esse esquecimento activo é um perigo que trabalha de dentro o próprio luto, que nunca poderemos permanecer a salvo desse perigo. Recordar, então, que há esquecimento. Mas, igualmente, recordar que isso não deixa de se esquecer nomearia também a própria fidelidade ao outro, a tudo aquilo que nele é impossível de apropriar, que permanece irreduzível a qualquer esforço da memória, a qualquer trabalho – da memória ou do luto.

Tantas hipóteses, tantos *dobramentos* – e é preciso ouvi-las a todas, e ao mesmo tempo. Título indecível, portanto: *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*<sup>105</sup> E que *dobra*, que testemunha impossivelmente – e isto

---

<sup>105</sup> Talvez fosse necessário não deixar aqui de sublinhar outras *duas hipóteses* que também se poderiam ouvir neste título. Em primeiro lugar, um luto *sem* luto, hipótese que, de certa forma, já foi avançada. Em *Políticas da Amizade*, Derrida tem como horizonte um luto *sem* luto que se deixa ler de duas maneiras. Em primeiro lugar, ao defender que não existe amor, amizade, que não seja um luto

porque não há aqui presente aí onde qualquer testemunha remete sempre para ele – pela própria estrutura do livro. De facto, este estranho livro está organizado por dois textos diferentes, cada um na sua página, e que divergem sempre. Na página da esquerda, um diário que vai do primeiro ao quadragésimo dia. Na página da direita, um conjunto de vozes vai tomando a palavra, *ecoando*, de certa forma, com o diário – distância e diferença no eco que não permite uma simultaneidade real, virtual ou imaginária. Este tempo sem presente, tempo de uma diferença *inscrita* entre as páginas, vai tornar-se, no próprio livro, isto é, naquilo que nele é dito, na “absoluta opacidade do primeiro sentido”<sup>106</sup>. E, de certa forma, é o próprio livro que vai glosar a sua estrutura que, por sua vez, *dobra e desdobra* o título. No primeiro dia do diário lemos, por exemplo:

---

antecipado, ao afirmar, por consequência, que o luto se antecipa, que o luto é anterior a si mesmo, que amar é sempre um “acto enlutado de amar”, ele mostra um luto anterior ao luto e, desta forma, um luto *sem* luto, sem figura exemplar. “Em todo o caso, a *philia* começa pela possibilidade de sobreviver. Sobreviver, eis o outro nome de um luto, cuja possibilidade, pelo menos, não se faz nunca esperar. Porque não se sobrevive sem carregar o luto. Tautologia invencível para qualquer vivente, tautologia da sobrevivência, o próprio Deus nada pode contra ela. [...] Sobreviver é então ao mesmo tempo a origem e a possibilidade, a condição de possibilidade da amizade, o acto enlutado do amar. Este tempo do sobreviver dá assim o tempo da amizade.” (Jacques Derrida, *Políticas da Amizade*, Campo das Letras, Porto, 2003, p. 28).

Em segundo, lugar, o *outro* sentido através do qual se dá a ouvir o luto sem luto em *Políticas da Amizade* já não se prende com a anterioridade do luto a si mesmo mas com o acto de amar, isso que surge como um dos axiomas que Derrida interroga, o axioma segundo o qual só no acto de amar é que se desvela o próprio do amor e da amizade. Ao comprometermo-nos a amar o outro para além da sua morte, a transportar o nome do outro além da morte do outro, ao ouvirmos desde sempre o nome do outro de além túmulo, *sentimo-nos*, para além de qualquer *saber*, *tematização*, *acto*, obrigados a responder por ele. Desta forma, aí onde o acto de amar parece valer todo o seu direito e tornar-se transparente – aquele que ama *sabe* que ama –, esse sentir-se obrigado a transportar o nome do outro para além da morte impõe uma passividade que não pode ser reapropriada. “A amizade para com o morto leva então esta *philia* ao limite da sua possibilidade. Mas põe ao mesmo tempo a nu o móbil último desta possibilidade: não poderei amar por amizade sem lhe projectar o *élan* para o horizonte desta morte. O *horizonte* é o limite e a ausência de limite, a perda do horizonte no horizonte, a a-horizontalidade do horizonte, o limite como ausência de limite. Não poderei amar por amizade sem me comprometer, *sem antecipadamente me sentir* comprometido a amar o outro para além da morte. Logo, para além da vida. Sinto-me, e de antemão, antes de todo e qualquer contrato, *levado* a amar o outro morto. Sinto-me assim (levado a) amar, é assim que *me sinto* (amar)” (Jacques Derrida, *idem*, p. 26.)

A outra hipótese que também não poderemos deixar de ouvir no título prende-se, já não com um luto sem luto, mas com a complexa relação à memória que o título supõe e com um acontecimento *traumático* que refere. Porque, de facto, trata-se aqui de *trauma*, da impossível reapropriação da memória daqueles que morrem como gado. Perante eles não há trabalho da memória – e também, por consequência, trabalho de luto. No entanto, no preciso momento em que a memória se arruína, aí onde o acontecimento não pode dar nunca lugar a uma interioridade, joga-se também algo da própria memória, joga-se uma reminiscência de algo que está irremediavelmente perdido, sem salvação.

<sup>106</sup> Rui Nunes, *QSD*, p. 9

“o que vejo nitidamente não é o mundo mas a sua desfiguração. Poucos viajam por estes caminhos: atalhos que levam a atalhos. Ver é estranhar. Avanço pela cegueira progressiva, nunca perda de visão, mas desvio dela. Afinal a cegueira é andar por uma terra que só eu conheço, a de palavras que outrora contaram uma história e hoje compõem, com os seus estilhaços, a absoluta opacidade do primeiro sentido. Qual? Aproximo o livro da cara, afasto-o depois, vagarosamente, na esperança de um reconhecimento. Nada. Os meus olhos têm uma intenção estrangeira como se alguém, que não eu, visse por eles.”<sup>107</sup>

A “absoluta opacidade do primeiro sentido” é o lugar de uma singularização paradoxal onde a cegueira é “andar por uma terra que só eu conheço”, singularizando-se *através* dessa opacidade, *nela*, singularizando-se impossivelmente porque essa opacidade inscreve desde sempre um espaçamento que não pode nunca ser preenchido, mas também onde “os meus olhos têm uma intenção estrangeira como se alguém, que não eu, visse por eles”<sup>108</sup>. Ambos, no entanto, são de certa forma “sinais” desse tempo sem presente que se inscreve *entre* o título, a estrutura e o livro. É igualmente remetendo para esse tempo que podemos ler tanto as vozes como esse diário que se encontra desde sempre desfeito, condenado à ruína através de uma incompletude irreduzível. São “atalhos que levam a atalhos” sem totalização mas também sem serem fragmentos, aí onde o fragmento mantém ainda, mesmo que apenas de uma forma negativa, uma “função orgânica”, podendo surgir ainda com uma *clave* nostálgica, *dobrando* o seu esquecimento.<sup>109</sup>

Esta estrutura reflexiva, todas as *dobras* que ouvimos e lemos *entre* o título, o poema de Owen, o título enquanto tradução, a estrutura do livro e o próprio livro, todos os *ecos* que se estabelecem entre eles, esta especularidade que se entretece entre todos estes elementos, não dá lugar, no entanto, a qualquer interioridade,

---

<sup>107</sup> Rui Nunes, *QSD*, p. 8.

<sup>108</sup> Rui Nunes, *QSD*, p. 8.

<sup>109</sup> Essa nostalgia foi sublinhada por Agamben: “a memória involuntária proporciona uma experiência análoga. Nela, a recordação que nos devolve a coisa esquecida esquece-se também dela, e este esquecimento é a sua luz. Daí, porém, vem a nostalgia que a anima: há uma nota elegíaca que vibra tão tenazmente no fundo de toda a memória humana que, no limite, a recordação que não recorda nada é a mais poderosa das recordações” (Giorgio Agamben, *Ideia da Prosa*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999, p. 58). Não há, como facilmente se vê, qualquer tipo de nostalgia em Rui Nunes, qualquer *anseio* por uma casa – e ouvir aí também todo o sofrimento que este desejo acarreta. Na sua obra, a recordação que nada recorda é a impossível chegada do outro que reduz a cinzas a própria memória.

interiorização, por mais que pareça haver uma remissão do luto a si mesmo. Porque a estrutura diádica, os dois textos que, cada um na sua página discordam infinitamente entre si, não permite qualquer captura: uma fenda, a diferença inscrita no tempo, sem protensão ou retenção, tempo não fenomenológico que atravessa ambos os textos, um diálogo impossível, uma interrupção como outro nome da escrita, ferida insanável que trabalha desde sempre. Se é certo que podemos imaginar um dispositivo que nos permitisse ler, conjuntamente, ambos os textos, se, por um qualquer milagre técnico, tivéssemos a possibilidade de ler ambas as páginas, *ao mesmo tempo*, simultaneamente, mesmo aí, porque o texto chega sempre de outro lugar, chega sempre do outro, porque o tempo é exactamente aquilo que, no luto, nos falta, presente não partilhado mas partido, e porque, igualmente, o luto é aqui uma ausência de luto, ou seja, também, uma ausência do trabalho de luto, haveria sempre uma diferença temporal, um pequeno hiato, todo um atraso inscrito na simultaneidade: um tempo sem presente fende desde sempre a reflexividade, o remeter a si, o *dobrar* que *dobra* sobre si. Este tempo sem presente, que em Rui Nunes será uma espera paradoxal onde nada se espera, encontramos-lo em vários locais, com várias inflexões, com múltiplas tonalidades. Em *Grito*, por exemplo, é um tempo sem passado nem futuro, sem que isso signifique a remissão do presente a si mesmo<sup>110</sup>. Em *Boca na Cinza*, por outro lado, há esse devir-animal, para usar um conceito de que Deleuze tanto gostava, onde surge, de forma entrelaçada, paradoxal, a figura do animal e do tempo:

“são grandes os pés e dão-lhe uma sensação de poder, enraízam-na à casa, à rua onde se sente invulnerável, agarrada ao passeio, difícil de derrubar, não árvore mas lapa, carraça ou polvo, um desses bichos que tornam o tempo uma enorme espera, ela no entanto pouco espera, quando está na rua, espera-a a casa onde o irmão não a espera, quando está em casa espera-a a hora seguinte que ela não espera”<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> “O que vê impede-a de morrer, sustenta-a nesta contínua visão, abre-lhe os olhos até a força das pálpebras lhe comer a cara. O tempo está parado e ela passa por ele como uma interrupção (...)”, *G*, p. 54.

<sup>111</sup> Rui Nunes, *BC*, p.

O entrelaçamento entre animal e luto, já conhecido – basta lembrar o que Walter Benjamin afirma, na sua tese *Origem do Drama Barroco Alemão* – encontra aqui dois “motivos”, duas inflexões. Em primeiro lugar, a relação ao tempo, a um tempo entendido a partir de uma espera paradoxal, sem intencionalidade. Em segundo lugar, a referência à carraça, que nos remete para toda uma tradição, de Uexküll a Deleuze, passando por Heidegger e Agamben. Este último, num capítulo curiosamente intitulado “carraça”, onde, seguindo Uexküll, descreve o meio ambiente do artrópode, acaba por mostrar uma espécie de linha de fuga:

“Só chegados a este ponto, todavia, é que Uexküll nos informa que, no laboratório de Rostock, uma carraça foi mantida viva por dezoito anos sem alimentação, ou seja, em condições de absoluto isolamento do seu ambiente. Para este facto singular não dá explicação alguma, limitando-se a supor que, naquele «período de espera», a carraça se encontrou «numa espécie de sono semelhante ao que nós experimentamos todas as noites». [...] Mas o que é feito da carraça e do seu mundo neste estado de suspensão que dura dezoito anos? Como é possível que um ser vivo, que consiste inteiramente na sua relação com o ambiente, possa sobreviver na sua absoluta privação? E que sentido pode ter falar de «espera» sem tempo e sem mundo?”<sup>112</sup>

Se o animal não pode agir e só se pode comportar, isto é, se ele se encontra aturdido no seu meio ambiente – *Benhommenheit*, significa atordoado, apanhado dentro, absorvido – de tal forma que apenas se comporta para com aquelas coisas que entram no seu círculo e, mesmo essas, apenas na medida do seu comportamento (o lagarto, diria Heidegger, desconhece a pedra *enquanto* pedra), e se o homem não se comporta mas age, Sara, mas também a carraça de que falam Agamben e Uexküll, não se pode comportar – nada há, de facto, com que se comportar – sem que isso signifique que possa *agir*. No entanto, em Rui Nunes, há uma diferença que distingue Sara da carraça. Aí onde esta última demarca um tempo vazio, um vazio que se encontra, de facto, além da falha – Rui Nunes fala de uma “enorme espera”, de uma espera sem conteúdo, em que nada é esperado –, em Sara não há talvez um tempo vazio mas uma fractura: na dialéctica que se instaura entre, por um lado, a espera por

---

<sup>112</sup> Giorgio Agamben, *L'Aperto. L'uomo e l'animale*, trad. port. *O Aberto. O Homem e o Animal*, Edições 70, Lisboa, 2011, p. 68.

algo que não a espera e, por outro, o não esperar algo que a espera (sendo que Rui Nunes nomeia aí o próprio tempo, a “hora que ela não espera”), é Sara que se encontra expulsa de uma espera sem tempo. Ela já não *pode*, sequer, esperar, o vazio é algo que ela já não *pode*.

No entanto, para além de tudo o que já dissemos sobre todas as dobras na relação do título com o poema, a estrutura e o livro, mas também pela sua economia admirável, pela concisão, pela maneira como relaciona o luto com a memória, com o esquecimento, com o nome e o “som do nome”, pela forma como *dobra* e *desdobra* tudo o que se disse até agora, pela maneira como interroga o luto a partir de algo que, na sua aparência, parece ser uma “cena clássica”, pela forma como coloca em causa o que parece ser um dos axiomas fundamentais do discurso sobre o luto, o início de *Grito* torna-se exemplar, a exemplaridade mesma do luto – tornando-se necessário interrogá-lo:

“Estou num tempo impensável, cheguei a casa e a casa estava vazia, isto é, os sinais de quem a habitara, permaneciam – os óculos na mesa-de-cabeceira, o livro com a marca de leitura, a mala feita para as férias, o estojo com pó-de-arroz e o baton – mas estava morta a pessoa desses sinais, ando por esta paragem súbita como um estranho, abro a porta e chamo: mãe: o som do nome come os resíduos da tua presença, a sombra pesa sobre a palavra, mas não a interrompe, prolonga-a até a tornar insuportável.

Choro a voz desmesurada”<sup>113</sup>

Este tempo impensável, paragem súbita que deve ser lida a partir da espera, tempo lido a partir do luto, corresponde a esse tempo sem presente que já encontrámos tanto em Sara, de *Boca na Cinza*, como na *remissão* do luto a si mesmo que se estabelece entre o poema de Owen, o título, a estrutura e o próprio livro – e ouvir aqui, nesta remissão, não apenas o acto de remeter mas igualmente uma *desobrigação* que trabalharia de dentro o luto, desobrigação que teríamos de ler como desapropriação do próprio e como impossível apropriação do outro no luto.

---

<sup>113</sup> Rui Nunes, *G*, p. 110.

No entanto, talvez as várias dificuldades que encontramos em *Grito* quanto ao nome, à apóstrofe, quanto a essa expressão enigmática “som do nome”, nos permitam compreender melhor em que medida é que o luto, na sua relação à linguagem e à recordação, corresponde, em Rui Nunes, a uma ruína da memória, a um esquecimento profundo, de que forma é que o luto, não se ordenando desta forma a qualquer memória, não se ordenando a qualquer memorial, à recordação, à lembrança, à salvação do outro *na* e *pela* memória, não se ordena por isso ao esquecimento, isto é, a um esquecimento que também manteria a salvo, que seria ele mesmo a possível salvação – e tanto de um como do outro, a morte do outro por fim trabalhada, *superada*.

Este discurso lutuoso, que começa na primeira pessoa do singular – o que não vai, talvez, sem consequências, como se o luto impusesse desde sempre a primeira pessoa e *acontecendo-lhe*, nessa imposição, algo, *chegando-lhe* algo nessa imposição e no próprio luto – encontra a sua grande dificuldade na apóstrofe, no facto de, e talvez seja necessário partir da apóstrofe para compreender a necessidade da primeira pessoa, ele se tornar um discurso dirigido, endereçado, um discurso que invoca alguém. O que talvez tenha como consequência que não se trata aqui, de certa forma, de um discurso do vivo dirigido aos vivos, de um discurso que fosse a modalidade de uma oração fúnebre, aí onde os vivos, dirigindo-se aos vivos, falam *sobre* e mesmo *ao* morto, mas falando *sobre* e *ao* morto falam também *sobre* os vivos e *aos* vivos. Este discurso espectral, pelo contrário, talvez nos chegue – impossivelmente – do morto e se dirija – impossivelmente – ao morto: “mensageiros da vida, estas cartas correm para a morte”<sup>114</sup>.

No entanto, antes ainda de sublinhar toda a impossibilidade para que a apóstrofe nos remete, é necessário demonstrar de onde é que ela chega, a que outra aporia é que ela tenta dar resposta. Porque, de facto, a fala *apanhada* no luto, *capturada* por ele, coloca-se ela mesma em causa, embate contra uma dificuldade que a pode condenar – e ao mesmo tempo a uma infidelidade profunda ou a um excesso de fidelidade, o que redundaria, de facto, no mesmo.

---

<sup>114</sup> Herman Melville, *Bartleby, o Escrivão*, citado em Giorgio Agamben, *Bartleby o della contingenza* trad. port. *Bartleby, Escrita da Potência*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007, pp. 46 e 114.

*De um lado*, a necessidade absoluta de nos remetermos ao silêncio, silêncio como respeito e deferência pela morte do outro, não tentar contornar o desaparecimento do outro, não continuar a falar já depois da morte do outro como se essa morte não se tivesse dado, como se o outro pudesse ainda responder. Todo o tipo de discurso, desta forma, seria uma tentativa de recobrir a morte do outro, de a ignorar ou de a esquecer; ou, pior ainda, de manter com ela uma relação económica: a palavra serviria, desta forma, para o vivo se dirigir aos vivos, para o morto se tornar o fiel do discurso, o depositário fiável da palavra.

*De outro lado*, o contrário não é menos necessário: uma impossibilidade de nos mantermos em silêncio, a necessidade imperiosa de falar, de dizer alguma coisa – e é a própria gravidade do desaparecimento que a impõe. Porque aí onde o silêncio julga respeitar em absoluto a morte do outro, ele não pode impedir que um esquecimento, isso mesmo contra o qual ele se impõe, trabalhe desde sempre, que o esquecimento mostre que o silêncio, com toda a gravidade que tenta, de certa forma, capturar, é uma outra condenação: condenação do outro a uma não-relação absoluta e radical com o vivo, como se ele já nada tivesse que ver connosco, como se já não nos *dissesse* nada. Morte radical, sem dúvida, mas que tende a tapar a fenda aberta.

É necessário, desta forma, falar – mantendo o silêncio. Uma “infidelidade póstuma” trabalha desde sempre esta hipótese<sup>115</sup> e é a partir dela, jogando-se com esta dupla necessidade/impossibilidade no que se refere à singular relação que o “sujeito” lutuoso mantém com a linguagem – necessidade/impossibilidade de falar, necessidade/impossibilidade de manter silêncio – que Rui Nunes vai construir o seu discurso sob o signo da apóstrofe. Não, claro, para escapar a ambas as

---

<sup>115</sup> Michael Naas e Pascale-Anne Brault, no prefácio à edição inglesa de *The Work of Mourning*, conjunto de textos de Derrida escritos por ocasião da morte de amigos, falam, remetendo à frase de Proust, de uma necessidade dessa “infidelidade póstuma”: “In these introductory pages we would simply like to give a brief overview of these texts in order to raise a few questions about the necessity of such reckoning, of taking stock with the dead, of calculating and negotiating between them, of giving them their due in a language that is repeatable, even predictable, and that perhaps cannot help but commit what is called near the end of Proust’s *Remembrance of Things Past* a kind of «posthumous infidelity»” (Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, ed. Pascale-Anne Brault e Michael Naas, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 3). Talvez seja necessário, no entanto, entender essa infidelidade póstuma de que fala Proust, pelo menos tal como pode ser lida a partir do que Derrida afirma nos textos que compõem o volume, não através do carácter público, e desde logo repetível, da linguagem do luto, mas sim partindo da noção de cripta, noção essa que surge, de facto, num dos últimos textos, texto dedicado a Jean-François Lyotard.



necessidades/impossibilidades mas para as experimentar de uma forma mais pungente e, de certa forma, para deslocar o termo em questão. Se a apóstrofe, hipótese que já colocámos, é uma palavra do morto dirigida ao morto, mais do que do vivo dirigida ao vivo ou do vivo dirigida ao morto, é a própria necessidade/impossibilidade que aparece mais problemática do que nunca – porque o morto é, exactamente, “aquele” de quem não faz sentido dizer que mantém o silêncio ou que fala. É o sem sentido desta afirmação que convém, agora, interrogar.

A apóstrofe, sabemos, mantém ainda a correção do endereçamento da linguagem, lança-se, aqui, para uma ficção, como se ela, a mãe, pudesse ainda responder, como se fosse possível que ele, ao chamá-la, esperasse ainda uma resposta dela, como se ela tivesse respondido alguma vez ao seu próprio nome, como se ele não a tivesse sempre chamado de além-túmulo. Como se ele lhe pedisse uma última palavra, a última de todas as palavras – ela ali, presente; e talvez se peça sempre a última das palavras – como se ela pudesse responder pelo seu nome, como se fosse responsável, ainda agora, pelo seu próprio nome, como se pudesse responder ainda ao seu nome, *no* seu nome, responder *por si* à chamada, à invocação, invocação que surge, assim, de forma excessiva, mágica. Esta ficção imposta pela apóstrofe – e ele talvez nunca chegue a saber bem quem é nomeado e quem de facto nomeia<sup>116</sup>, quem fala, a apóstrofe tornando problemático quem fala – desfaz-se, no entanto, no preciso momento em que ele fala, em que a apóstrofe surge. Se a nossa hipótese é correcta, se é todo o texto que se torna, lido a partir do luto, uma apóstrofe imensa, então é todo o texto que, no preciso momento em que é escrito sob o signo do luto, tende para o apagamento, para a rasura, para a cinza. Porque, de facto, ele sabe que a ficção

---

<sup>116</sup> O luto encontra aqui uma estrutura análoga àquela que Peggy Kamuf, num livro todo ele dedicado ao problema do endereço, descobre na relação amorosa: “One could say, in somewhat simple terms, that the position of subject, the subject position, the positionality of subject/object are, as such, incapable of the experience of love’s passion or even that they are *opposed* to that experience insofar as it knows no subject, no “I” who loves “X”, outside or before the passion of the subjects address of love. In other words, love is not a matter of position, whether of subject or object, and therefore of opposition, but of an address that does not originate from any home, as it were. An address without home, without the property of a subject from which it is sent and to which it returns, love always brushes up against the uncanny, the *unheimlich*, which might also be translated for the occasion as “un-homelike”. Love brings with it the un-homelike because it is the experience of the sudden or not-so-sudden arrival of the other who *expropriates* address, which is to say *appropriates* it, *exappropriates* it: when I say “I love...” it is always the declaration of the other at my address” (Peggy Kamuf, *Book of Addresses*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 31).

é apenas uma ficção, ele sabe que a apóstrofe mantém apenas como ficção a estabilidade do endereço da palavra, ele sabe que, a partir do momento em que fala, em que chama, está *condenado* a falar sozinho<sup>117</sup>, a falar para si, a ouvir-se a si mesmo – mas isso, claro, de forma impossível. Esse conhecimento, esse saber que ele sabe, chega-lhe, no entanto, da própria apóstrofe, chega no preciso momento em que ela surge. Desta forma, a apóstrofe não apenas remete para uma ficção, para a ficção da estabilidade do endereço, mas, ao mesmo tempo, remete para a ausência do outro, ela refaz, de certa forma, o endereço mas tendo como pano de fundo a morte do outro: ela experimenta a morte do outro, faz dela uma experiência dorida, quando invoca o outro. *Invocação* espectral, ela – a apóstrofe – é a abertura para a chegada do outro, o outro que fala, doravante, em nós.<sup>118</sup> Assim, são desde já três as hipóteses em que a apóstrofe joga, e sempre as três *ao mesmo tempo*: em primeiro lugar, a ficção de um endereçamento correcto, estável: ela, a mãe, estaria ainda *aí* para ouvir e responder; denegação da morte do outro, esquecimento *traumático*. Segunda hipótese: a *invocação* – e o nosso problema será também aqui o da voz – invoca a própria perda, a morte do outro; denegação que comprova tanto mais quanto mais aprofunda a negação *e/ou* invocação da morte do outro, da perda do outro. Terceira hipótese, que se coloca, de certa forma, entre as duas: a apóstrofe deixa o outro falar em nós.

Estes três momentos, que devem ser *contemporâneos*, conhecem, no entanto, um contramovimento, um contratempo, onde Rui Nunes vai nomear, talvez, o próprio trabalho de luto. Separada por dois pontos, a apóstrofe lança-se sobre “o som do nome (que) come os resíduos da *tua* presença” e, por sua vez, ela mesma sofre os efeitos desse apagamento progressivo. Como se a apóstrofe funcionasse aqui como uma espécie de suplemento instaurado no seio da relação de igualdade, como se ela se lançasse para fora de si – de uma forma algo estranha –, a igualdade instaurada

---

<sup>117</sup> Esta condenação é não apenas uma condenação a uma solidão radical mas significa também o estar-perdido, por parte daquele que faz o luto, na linguagem. Que se mostra, de certa forma, naquilo que Benjamin diz, *algures entre* a melancolia e o luto, sobre a atenção aos sinais, aos pormenores, preso a uma materialidade *sem sentido*. O luto não restabelece um sentido mas conhece apenas, de certa forma, as notas infundáveis e incompletas de um texto fendido.

<sup>118</sup> “Que o outro fale em nós”: não se deve *aí* ouvir, apesar de também se ouvir *aí* isto, que a partir de agora falamos nós pelo outro, que, na morte do outro, nós tomamos, de certa forma, o seu lugar, o nosso lugar assim refeito. “Que o outro fale em nós” é uma frase selada, uma cripta que lembra sempre, que só pode lembrar, o desaparecimento do outro.

pelos dois pontos rasurando o próprio nome “mãe” e dando assim a ler-se de outra forma: “abro a porta e chamo: (mãe): o som do nome come os resíduos da (tua) presença”. É neste momento que o verbo “comer” instaura todo o seu direito e dá a ouvir todo o apagamento do outro, o desaparecimento, o esquecimento, a incorporação que trabalha desde sempre o luto. Aí onde se fica sempre a falar sozinho – ou remetido a uma mudez, quem poderá saber, assegurar? Porque o que “come”, o que faz desaparecer o outro, não é tanto o nome mas o “som do nome”, que remete tanto para o que Agamben chamaria de instância do discurso, de ter-lugar da linguagem<sup>119</sup>, como também para um princípio da ruína da própria linguagem. De facto, o “som do nome” não nomeia apenas aquele que fala, um evento da linguagem, não nomeia apenas o remeter do nome, não ao que nomeia, ao referente, mas a si mesmo e a quem o diz; o “som do nome” nomeia o som distinto do nome, um som anterior ao nome e que, de certa forma, não acede nunca à própria possibilidade de nomear a nomeação. O som separa-se da linguagem e mostra-a enquanto dissolvida, *ilegível*<sup>120</sup>. É essa voz, o “som do nome”, que mantém relações complexas com aquele que fala, que vai apagar os resíduos da presença, que vai apagar, rasurar a própria memória, tentar capturar o vazio e o negativo, salvar a morte do outro – sempre de forma impossível porque o espaçamento da voz, a disjunção que trabalha de dentro o “som do nome”, não permite nem a captura do vazio nem, também, um esquecimento absoluto.

– Movimento vertiginoso, soluçado. Aí onde a apóstrofe se mantém numa negatividade profunda, ao mesmo tempo rebatendo-se sobre a morte do outro e recordando-a, esquecendo-a e recordando-a – excessivamente –, o “som do nome”,

---

<sup>119</sup> Veja-se o que diz Agamben sobre isso no seu curso dedicado a Hegel e Heidegger, o que afirma quanto a um ter-lugar da linguagem que tenta capturar a negatividade do seu ter-lugar (Giorgio Agamben, *Il Linguaggio e la morte – un seminario sul luogo della negatività*, trad. port. *A Linguagem e a Morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006).

<sup>120</sup> Num livro dedicado à obra de Maria Gabriela Llansol, José Augusto Mourão afirma que ler “é reconhecer estas manchas na obra literária como sinais de uma escrita, relacioná-los com os sons de uma linguagem e compreender as associações destes sons e aquilo que significam, designam, exprimem” (José Augusto Mourão, *O Fulgor é Móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa, Roma Editora, 2003, p. 96. Sublinhados nossos). É esse primeiro nível sintático, através do qual se associa os sons a uma forma de expressão e de significação, através do qual se compreende que aqueles sons são linguagem, que encontra aqui uma interrupção, um espaçamento.

enquanto “come”, deixa-nos perante um esquecimento tanto mais profundo quanto mais o espaçamento é a sua lei íntima.

– Solidão absoluta. O “som do nome”, comendo a presença, comendo os sinais da presença da mãe, transporta-se a si mesmo até ao que Rui Nunes nomeia de “voz desmesurada” – e é isso que ele chora, é isso de que ele faz o luto. Não há presença aqui, não se fecha o círculo nem a ferida: a remissão, o transporte, são desde sempre excêntricos.

É talvez no sentido de tudo o que acima dissemos que teremos que ler a seguinte passagem: “a sombra pesa sobre a palavra, mas não a interrompe, prolonga-a até se tornar insuportável”. Porque não se trata, de facto, de lembrar, de recordar, a “sombra [que] pesa sobre a palavra”, a morte da mãe, não traz nada, não dá nada, não se torna visível, não permite resgate ou salvação. Mas, de forma aparentemente inversa, ela não interrompe a palavra, prolonga-a – o que talvez não vá sem alguma dificuldade na relação que o luto mantém com a linguagem. Poderíamos ser levados a pensar que, se a “sombra” não dá nada, se ela não permite nada, a nossa própria relação à linguagem estaria desta forma ameaçada, estaríamos condenados a um mutismo de onde não conseguiríamos nunca sair. Ora, o que Rui Nunes nos diz é exactamente o contrário: é a própria morte que prolonga a palavra, como se o luto impusesse a própria palavra, a linguagem, como se ele nos obrigasse, pelo contrário, a ela, e ouçamos aqui todo um imperativo do qual, de facto, não escapamos, toda uma necessidade inescapável, um fechamento *na* linguagem: permanecer preso à palavra mesmo e sobretudo quando ela se tornou insuportável. E prolonga-a, de facto, assim parece dizer Rui Nunes numa formulação algo estranha, porque é a própria morte que remete a palavra do sobrevivente a si mesma, remete o “som do nome” a si mesmo. O que poderá querer dizer, então, que a morte, não dando nada, não permitindo nada, “prolonga-a”, no entanto, “até a tornar insuportável”? Em primeiro lugar, num sentido já referido, que a morte da mãe não dá nada, transporta-se para um esquecimento no qual a palavra, de certa forma, se apoia, remete-se a um esquecimento profundo: a morte da mãe é algo que só se pode esquecer, e esquecer desde o primeiro momento. Isso só podemos esquecer. No entanto, aí onde poderíamos ser levados a pensar num trabalho de luto, num esquecimento que fecharia a ferida aberta pela morte do outro,

Rui Nunes vai dizer-nos que o prolongamento da palavra a torna insuportável. É a própria possibilidade de um trabalho de luto, de uma palavra que assenta no negativo da morte do outro, que se torna insuportável. O esquecimento, necessário e impossível de contornar – imposto pelo outro –, é exactamente o que, no seu movimento imparável, se torna insuportável. Mas há talvez um *outro* sentido que, de certa forma, vai ler ao contrário a frase de Rui Nunes: já não uma palavra que esquece e que, ao esquecer, se torna insuportável, mas, pelo contrário, uma palavra invadida pelo esquecimento. É neste sentido que o “som do nome”, antes de ser a possibilidade de capturar o negativo da voz, do ter-lugar da linguagem, vai ser o espaçamento que, já o vimos, trabalha a “voz desmesurada”<sup>121</sup>.

Que não haja aqui memória, que seja, de certa forma, o outro a impor o esquecimento, leva-nos de volta – retorno *excêntrico*, fora de qualquer círculo económico – à ideia que já encontrámos de uma recordação, de uma reminiscência, que recorda apenas que *há* esquecimento. O mistério da memória seria, de facto, o ponto em que ela encontra o esquecimento e é por ele invadido, em que *troca* de posição com ele. Na formulação paradoxal de Lyotard: “Não se lembrar disso que foi e que é, porque não foi e não é nada, mas *lembrar-se como aquilo que não deixa de se esquecer*”<sup>122</sup>. No entanto, não ouçamos aqui apenas uma finitude da memória, um recordar-se que há esquecimento, que se esquece – ferida, no entanto, também ela insanável no centro da memória; saber, recordar que só fazemos isso, esquecer, que apenas o esquecimento *acontece*. Porque mesmo aqui haveria ainda uma dobra, ouviríamos aqui um luto por si mesmo, uma interiorização demasiado segura, apesar de todo um abalo que, é justo dizê-lo, ainda assim acontece: ferida narcísica. No

---

<sup>121</sup> Não se trata, desta forma, de olhar a morte do outro como *dando*, ao outro, a sua distância – e seria preciso citar de *L’amitié* de Blanchot todo o § 29, tudo o que ele aí nos diz sobre o facto de a morte do outro acabar com a própria distância que existia entre nós, com o facto de esse evento sempre esperado não vir aprofundar essa “relação sem história”, na bela formulação de Blanchot, mas vir, pelo contrário, acabar com a distância entre nós, com essas palavras lançadas, endereçadas sem direcção estável de uma costa à outra (Maurice Blanchot, *L’amitié*, Paris, Gallimard, 2010, p. 325 e ss). No entanto, que esse evento não dê ao outro a sua distância, que o outro não “seja” outro na sua morte, isto é, que não seja a morte que detenha a “verdade” sobre o outro, não significa que a morte do outro torne possível, finalmente, a presença a si. É neste preciso momento que é necessário começar por ler o que Derrida nos diz, em diversos textos de *The Work of Mourning*, sobre o outro que fala em nós. Talvez não se trate, de facto, *nem* de uma ferida sarada *nem* de remeter o outro à sua distância *própria* mas sim de um espaçamento da voz, de uma ex-propriação “originária” que “interioriza” a distância.

<sup>122</sup> Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, trad. port. *Heidegger e os «Judeus»*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999, p.11.

entanto, o que acontece em Rui Nunes, como vimos, não é tanto um funcionamento puramente negativo da memória, um fundo abismal em que embate, mas já outra coisa: ele já não *pode* a própria memória. O que, de facto, nos pode e deve levar a interrogar as relações topológicas entre memória e esquecimento. Se a morte do outro nos remete para um tempo sem presente o que é que garante que recordamos? Ou que o esquecemos? O que é que nos garante que a memória nos *dá* o que quer que seja ou que, hipótese inversa, esquecemos, *conseguimos* esquecer, interiorizar, incorporar o outro? O que é que garante que, na recordação, não acabamos afinal por esquecer, acrescentando morte à morte, ou que o esquecimento não é, afinal, não o fechamento da cesura imposta pelo desaparecimento do outro, mas aquilo que, noutro lugar, Rui Nunes nomeia de “vida ínfima da ausência”? E também poderíamos e deveríamos – e não fizemos outra coisa até aqui, provavelmente – interrogar, problematizar, ouvir com toda a atenção possível, isso que parece um axioma fundamental de todo o discurso lutuoso: o facto, e é o bom senso que assim o impõe, de todo o discurso lutuoso dever ser, em primeiro lugar, interrogado a partir do vivo e do sobrevivente, daquele que sobrevive e que continua a viver e a falar mesmo depois da morte do outro; o facto de todo o discurso *de* luto, *sobre* o luto, ser sempre um discurso feito por aquele que sobrevive. Como se soubéssemos, por fim, o que isso – o vivo, o sobrevivente – querem dizer. Como se isso não fosse exactamente, não o que é pressuposto *a priori* em qualquer discurso lutuoso mas aquilo que está justamente em causa de cada vez que alguém toma a palavra a partir do luto<sup>123</sup>.

– Chegando *de outro lado*, de *Rostos*, há uma outra passagem que condensa de forma exemplar as relações entre memória e esquecimento:

**“o nome, o teu, passou com a sua face pela minha memória, e eu recordei-me, então quis morrer, porque nada havia para esse nome”<sup>124</sup>**

Não se trata de recordar o esquecido, tudo aquilo de que nos esquecemos, de sintetizar o vazio, de manter a memória coesa e intacta mesmo quando ela trabalhe sobre o nada. “Não havia nada para esse nome”, não porque a memória se torne vazia

---

<sup>123</sup> Esta prioridade do acto é longamente interrogada no primeiro capítulo de *Políticas da Amizade* de Derrida, onde também a amizade tem de ser interrogada do lado do amante mais do que do amado. (Jacques Derrida, *Políticas da Amizade*, ob. cit., pp. 11-30)

<sup>124</sup> Rui Nunes, *R*, p. 49.

mas porque o nome que “passou com a sua face pela minha memória” não deu nada que pudesse ser salvo: a passagem não destitui a memória de objecto mas arruína-a, torna-a cinza. Neste sentido, é porque não pode ser salvo, porque nada há para esse nome, que ele se torna, de facto, inesquecível, porque a ferida que abre na memória nunca mais pode ser fechada. Aí onde a memória é ainda um movimento que tenta colocar o outro a salvo, o esquecimento, *este* esquecimento que não equivale ao fim do espaçamento da voz, *este* esquecimento que corresponde à “voz desmesurada”, é a própria ferida no centro da memória. Escreve-se sempre contra a memória.

## CONCLUSÃO

O segredo de Rui Nunes é o ilegível: é ele o seu limite, o horizonte sem horizonte – sem expectativa alguma –, aquilo de que parte e aquilo a que chega, o que vai surgindo, aqui e ali, numa ou noutra figura, o que é depositado na escrita e pela escrita que, no caso de Rui Nunes, não conhece outra coisa que não seja esse mesmo ilegível. É o seu específico *atardimento*, que teria de designar, também, esta perseguição *sem sentido* que o move.

É por isso que será necessário distinguir esse ilegível do *sem-sentido*, *sem-sentido* onde por vezes os textos de Rui Nunes parecem cair e permanecer – como se fosse possível *permanecer* aí –, e tornar o ilegível num princípio positivo da escrita.

Na introdução foi feita referência à escrita como *lugar sem espaço*, como espaçamento, no cruzamento de duas linhas, uma vertical outra horizontal, onde ela encontra – onde ela *se* encontra, digamos assim – *perante* o abandono da língua e da linguagem: ela experimenta, de certa forma, esse abandono, está exposta a ele de forma irremediável, não há lugar a salvo, não há abrigo possível. Esse lugar sem espaço corresponde, sem dúvida, ao *sem-sentido*, aí onde este se deixa ler, em *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, por exemplo, como a perda de intimidade entre nomes

e coisas: onde essa intimidade se encontra desfeita há, sem dúvida, sem-sentido tanto do nome como das coisas que se tornam desta forma o “objecto” desses anjos inacabados de *Rostos* que “transportam a interminável periferia da morte”<sup>125</sup>. É daí, desse abandono, desse sem-sentido, que surge o desespero e o niilismo com que os textos de Rui Nunes têm sido recebidos. No entanto, como não notar que, num dos últimos textos, há uma mudança de tom, cujos vestígios já nos chegavam de outros lugares, de outros textos, cujo sentido já não pode ser esse desespero, apesar de permanecer “na periferia interminável da morte”?

“Escrevo, no desabrigo de não saber o regresso. Não uma história que repete a morte. Mas uma palavra que procura a indecisão de outra palavra. E dessa unidade tão débil, da veemência dessa pobreza, se fez, se faz, um texto.

Sem pátria. Sem poder.

Quase sem nome.”<sup>126</sup>

Esta mudança de tom, que acaba mesmo por capturar certas palavras que tantas vezes são repetidas nos textos de Rui Nunes (“pobreza”, por exemplo), chega no fim de um texto que se pretende ele mesmo *bio-gráfico*. Essa *chegada*, o *chegar* dessa chegada que se pretende *bio-gráfica*, o evento dessa mudança de tom acaba por se tornar problemático. O que é que, de facto, chega quando aquilo que chega é apenas uma modificação quase imperceptível de tom? Chegará verdadeiramente algo nessa modificação? E que modificação é essa, o que é que ela de facto opera na sua chegada?

Ela chega, essa mudança imprevista de tom, no fim de um texto que, de certa forma, “cita” todos os seus textos anteriores. Não é que *Barro* uma numa qualquer totalidade aquilo a que se poderia chamar “a obra” de Rui Nunes, nem que ele se vire para os seus textos anteriores e instaure, na escrita, uma referencialidade através da qual, em *Barro*, ele interrogasse por fim todo o seu trabalho e o constituísse em “objecto”. No entanto, apesar de não constituir uma totalidade nem também um objecto, há, efectivamente, um movimento *bio-gráfico* – que teria de ler lido ao

---

<sup>125</sup> Rui Nunes, *R*, p. 63.

<sup>126</sup> Rui Nunes, *B*, p. 61.



contrário, igualmente, não apenas como uma grafia da vida mas também como uma vida da própria grafia, uma vida que permaneceria sempre imprópria – que mantém uma relação aos textos anteriores de Rui Nunes. Que tipo de relação é essa que não refere já uma totalidade que ela própria constituiria nem também elege um qualquer objecto? Como é que se mantém uma relação ao passado não referindo, no entanto, nada?

Uma primeira solução seria, de facto, manter a estrutura da referência intacta retirando-lhe, no entanto, qualquer conteúdo. Essa relação ao passado, para que *Barro* remete, já não referiria, de facto, nada, seria essa referência-zero, o puro referir-se. Ela instauraria, desta forma, uma espécie de dobra do futuro, aí onde, no entanto, seríamos levados a pensar que ela se remete ao passado. Seria essa palavra futura que, de certa forma, na sua leveza e na sua ausência de conteúdo – no seu branco – seria inscrita, inserida, na relação entre *Barro* e os restantes textos. Tratar-se-ia, aqui, de um evento, sem dúvida, mas cujo traços configurariam um *advento*: é o *nascimento* do sentido aquilo que estaria aqui em causa; *sobrevivência*, seria, assim, essa chegada infinita sem conteúdo.

No entanto, em Rui Nunes, o futuro, como se demonstrou até agora, não tem proeminência e o evento, aqui, não é um advento mas, julgamos, uma citação. Não é que este fim de *Barro* cite alguma palavra, algum trecho de um qualquer texto anterior, uma qualquer voz anterior – esta citação não cita, de facto, nada – mas ele também não coloca, nos textos anteriores, este branco de uma palavra futura. Este branco, que é de facto, em Rui Nunes, um espaçamento que nunca é dado enquanto tal, já existe nos seus textos anteriores na forma de uma *perda* e não sob a forma de um *advento do sentido* – é, em *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?* não uma qualquer palavra ou figura ou mesmo uma qualquer interrupção, mas sim a diferença temporal que se coloca *entre* as duas colunas diferentes e que as faz divergir ao infinito. O que se cita, aquilo para que aponta a *citabilidade* em Rui Nunes é, desta forma, a perda, o intervalo e o atraso, essa diferença temporal que, digamos assim, chega impossivelmente na chegada desse fim de *Barro*.

É talvez apelando a este sentido da citação – citar a perda, aquilo que se perde – que se falou, aqui, em mudança de tom: porque, de facto, quando se modifica o tom não se modifica rigorosamente nada, não se acrescenta nem se retira nada, modificando-se apenas aquilo que, na escrita, permanece totalmente *inaudível* – o tom é, de facto, inaudível para a escrita. Desta forma, mudando o tom ele não acrescenta palavra alguma a essa perda que cita – não a resgata nem a salva, não a torna indemne mas, digamos, remete-a a si mesma remetendo-se a ela. Lido a partir do que dissemos, o ilegível enquanto princípio positivo da escrita deixa de ser um desespero para passar a ser essa perda interminável de que a escrita *dá conta* – impossivelmente. O ilegível é o espaçamento, e da voz e da língua, a perda infinita do que só é dado ao esquecimento. Um evento melancólico da escrita.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer*, trad. port. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

AGAMBEN, Giorgio, *Idea della Prosa*, trad. port. *A Ideia da Prosa*, Lisboa, Livros Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio, *Il Linguaggio e la morte – un seminario sul luogo della negatività*, trad. bras. *A Linguagem e a Morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby o della contingenza*, trad. port. *Bartleby. Escrita da Potência*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007.

AGAMBEN, Giorgio, *O que resta de Auschwitz*, São Paulo, Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio, *O Aberto. o Homem e o Animal*, Lisboa, Edições 70, 2011.

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 2004.

BECKETT, Samuel, *O Inominável*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.

BENJAMIN, Walter, *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2008.

BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Barroco Alemão*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter, *Imagens do Pensamento*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

BLANCHOT, L'Amitié, Paris, Gallimard, 2010.

CACCIARI, Massimo, *Dallo Steinhof* trad. Inglesa *Posthumous People. Vienna at the turning point*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

CANETTI, Elias, *The Conscience of Words & Earwitness*, Londres, Picador, 1987.

CELAN, Paul, *Sete Rosas mais Tarde. Antologia Poética*, Lisboa, Livros Cotovia, 1993.

CELAN, Paul, *O Meridiano e outros textos*, Lisboa, Livros Cotovia, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DERRIDA, *La Carte Postale*, Paris, Flammarion, 1999.

DERRIDA, Jacques, *The Work of Mourning*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

DERRIDA, Jacques, *O Monolinguismo do Outro. Ou a prótese da origem*, Lisboa, Campo das Letras, 2001.

DERRIDA, Jacques, *Políticas da Amizade*, Lisboa, Campo das Letras, 2003.

DÜTTMANN, Garcia, *The Memory of Thought. An Essay on Heidegger and Adorno*, Londres, Continuum, 2002.

HEIDEGGER, Martin, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, trad. inglesa *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*, Indiana, Indiana University Press, 2001.

HUSSERL, Edmund, *Investigações Lógicas*

KAMUF, Peggy, *Book of Adresses*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

LEVI, Primo, *Os que sucumbem e os que se salvam*, Lisboa, Editorial Teorema, 2008.

LEVINAS, Emmanuel, *De L'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1993.

LYOTARD, Jean-François, *Heidegger et «Les Juifs»*, trad. port. *Heidegger e os Judeus*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

MOLDER, Jorge, *Comportamento Animal*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.

MOURÃO, José Augusto, *O Fulgor é Móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa, Roma Editora, 2003.

OWEN, Wilfred, *Poems of Wilfred Owen*, Londres, Wordsworth, 1994.

RACHJMAN, John, *Construções*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

SEBALD, W.G., *Austerlitz*, Lisboa, Quetzal, 2012.

